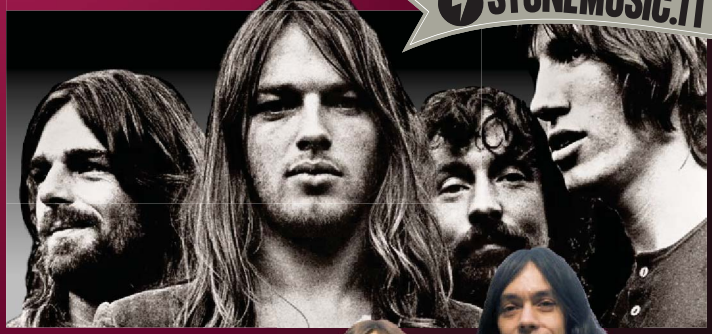
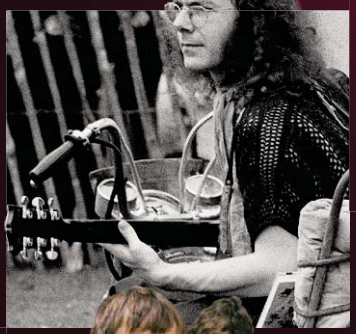
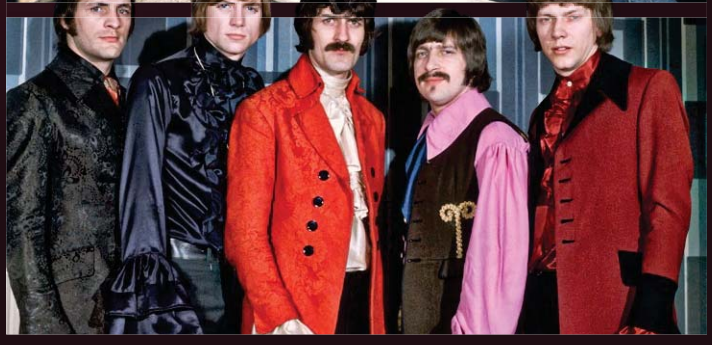
COLLECTOR'S EDITION

LE GRANDI GLORIE DEL PROG INGLESE

STONEMUSIC.IT



PINK FLOYD YES **KING CRIMSON**
GENESIS **JETHRO TULL** PORCUPINE
TREE **CAMEL** GENTLE GIANT **MOODY**
BLUES PROCOL HARUM **MARILLION**
RACCONTATI SENZA SEGRETI

I VOLUMI DA COLLEZIONE DI
CLASSIC ROCK PROG ITALIA VINILE

Sprea EDITORI

Nella nebbiosa e piovosa Inghilterra a cavallo tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio del nuovo decennio, non tutti erano completamente entusiasti del rock britannico in pieno boom. E non importava se a trainarlo c'erano colossi tuttora insuperati come Beatles, Rolling Stones o The Who, capaci di scrivere capolavori che hanno superato indenni sessant'anni di storia della musica: il tratto più interessante della specie umana è che c'è sempre qualcuno che non si accontenta, non riposa sugli allori, cerca insistentemente qualcosa di nuovo, qualcosa "di più". Nella fattispecie, tra un party a base di giradischi, minigonne, pantaloni a zampa d'elefante e qualche "viaggio" sulle ali dell'acido lisergico, alcune decine di musicisti del Paese dei pub e del *fish and chips* si misero a comporre cose nuove, a sperimentare armonie più complesse, a registrare suoni che mai nessuno aveva pensato di inserire in una composizione (valga per tutti il bacon che frigge allegramente in padella in un pezzo di *Atom Heart Mother* dei Pink Floyd). E guarda un po', questa ennesima evoluzione del rock piace, e anche parecchio!

Così, su è giù per la grande isola al di là della Manica, dalle grigie città industriali ai villaggi da cartolina, artisti di ottimo livello, spesso con formazione classica, imbracciano chitarre elettriche accanto a flauti (iconico più di una Stratocaster quello traverso che lancia incantesimi dalle labbra di un vero folletto dei boschi, Jan Anderson dei Jethro Tull), pestano sui tasti di un organo così come su un gong, sparano raffiche stridenti da vari strumenti a fiato. E chi più ne ha più ne suoni.

Il risultato non è il caos che sarebbe stato lecito attendersi, tutt'altro: è il progressive rock inglese, un'onda sonora che percorre inarrestabile l'intera Europa stregando almeno una generazione.

E se alcune band di grande valore musicale resteranno nei ricordi soltanto di alcune migliaia di fan particolarmente devoti, altre sono entrate nell'olimpo delle rock star e nulla potrà scalfirne la memoria. Altre ancora, poi, hanno continuato a produrre musica tra alterne vicende, successi e flop, divorzi artistici (il più eclatante, probabilmente, quello di Steve Hackett dai Genesis), tour mondiali e reunion. A tutt'oggi, il prog inglese rimane il riferimento universalmente condiviso di questo modo di fare musica e non potrebbe essere diversamente: troppe cose meravigliose sono sbucate come per magia dalle nebbie della verde Inghilterra e il loro incantesimo non si può spezzare. Per fortuna.

SOMMARIO

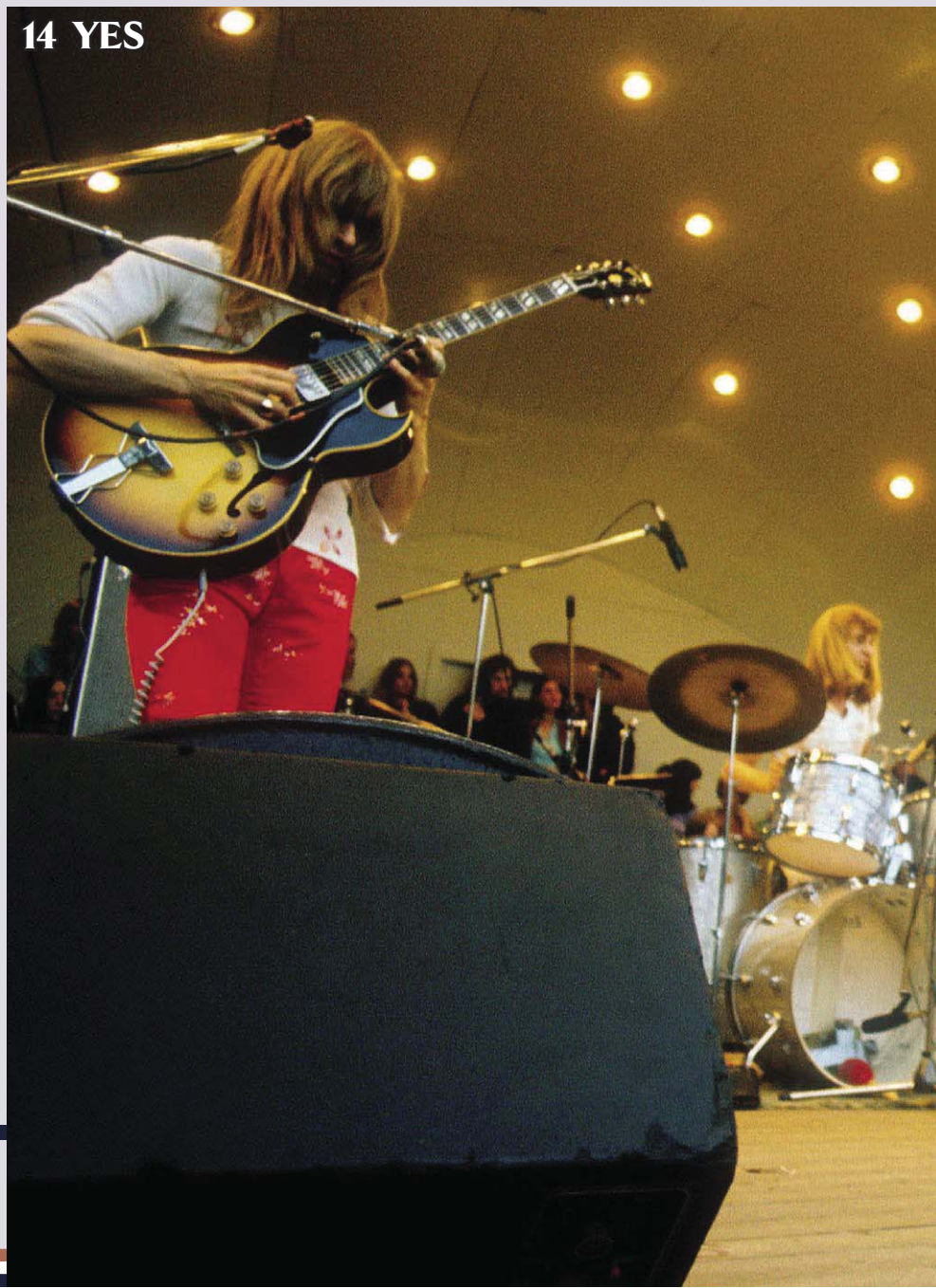
6 PINK FLOYD

44 JETHRO TULL

22 KING CRIMSON

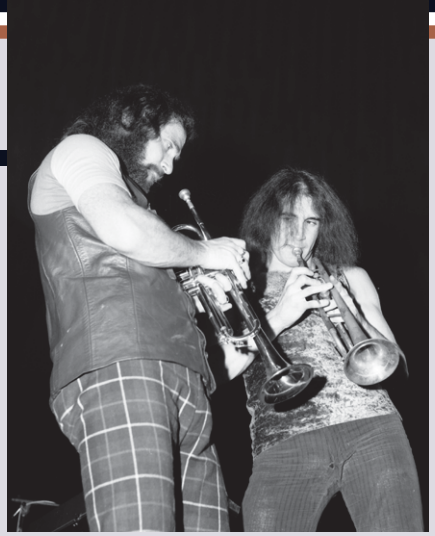
32 GENESIS

14 YES



52 CAMEL

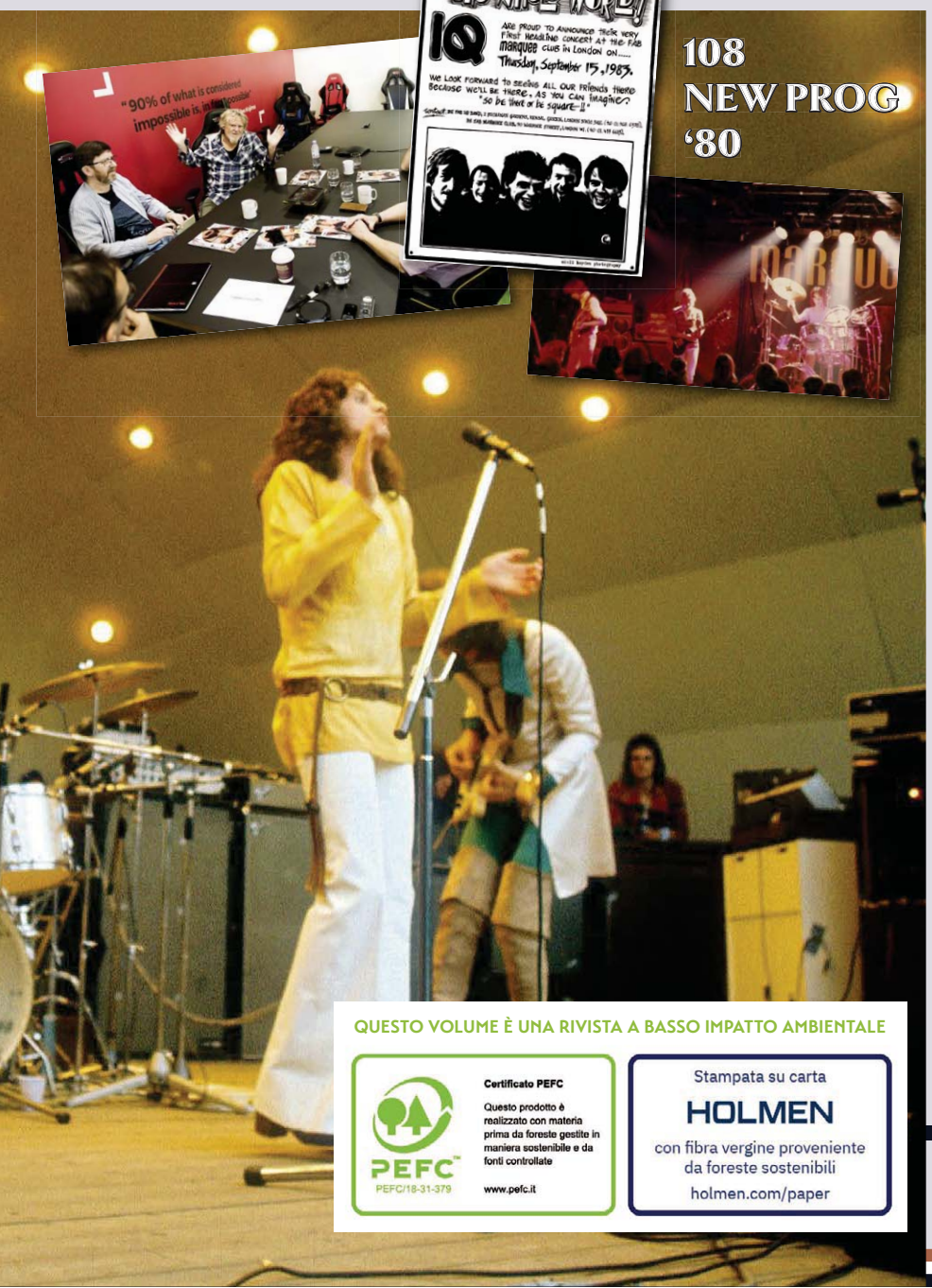
60 PORCUPINE TREE



70 GENTLE GIANT

84 MOODY BLUES

92 PROCOL HARUM



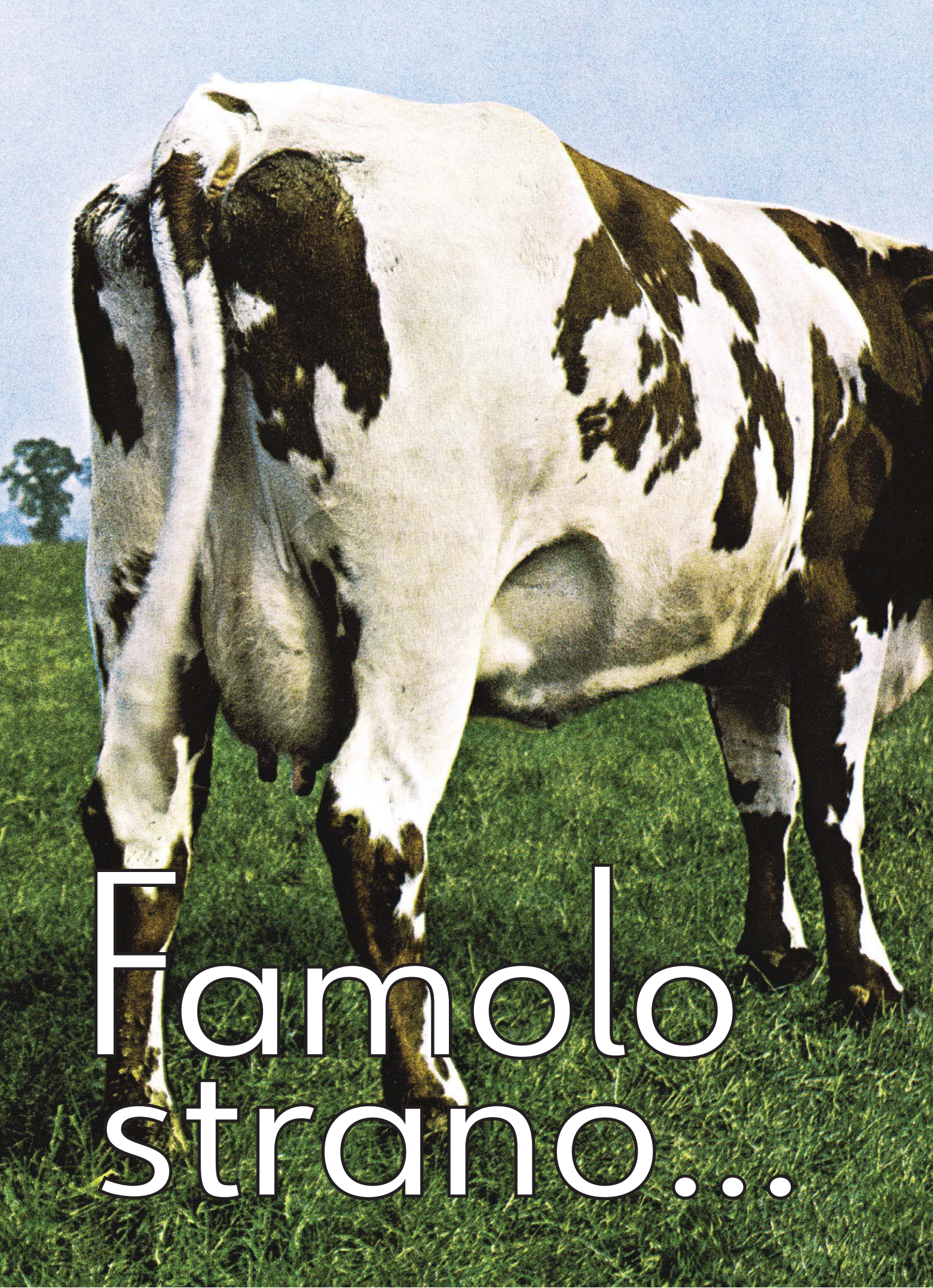
108 NEW PROG '80

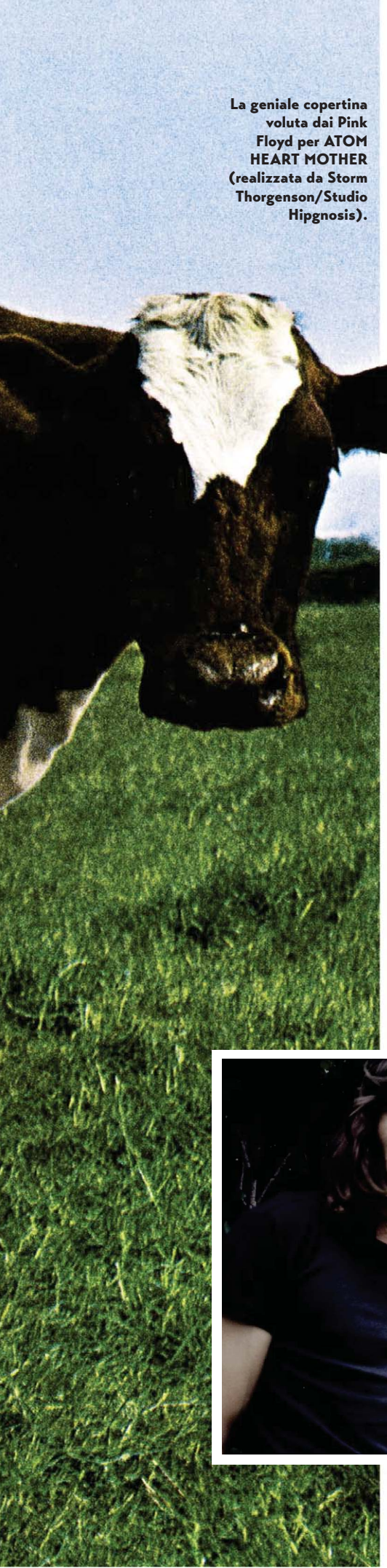
QUESTO VOLUME È UNA RIVISTA A BASSO IMPATTO AMBIENTALE

PEFC
PEFC/18-31-379

Certificato PEFC
Questo prodotto è realizzato con materia prima da foreste gestite in maniera sostenibile e da fonti controllate
www.pefc.it

Stampata su carta
HOLMEN
con fibra vergine proveniente da foreste sostenibili
holmen.com/paper


Famolo
strano...



La geniale copertina voluta dai Pink Floyd per ATOM HEART MOTHER (realizzata da Storm Thorgenson/Studio Hipgnosis).

Nonostante ci sia il didietro di una mucca in copertina e contenga in una traccia la registrazione di uno dei roadie che frigge il bacon, grazie al genio creativo dei Pink Floyd e al loro art rock psichedelico ATOM HEART MOTHER è stato il primo album del gruppo a raggiungere il numero uno in classifica. Proviamo a ripercorrere l'elaborato processo creativo che ha portato alla realizzazione di uno dei dischi più sottovalutati e originali della band.

Testo: **Mark Blake**

"Ah, le Frisone". Era l'estate del 1970 e LG Wood, il responsabile della sezione della EMI che curava la pubblicazione dei dischi, stava osservando la copertina di ATOM HEART MOTHER dei Pink Floyd. Solitamente si trattava di una semplice operazione di routine, ma questa volta Wood aveva di fronte una copertina in cui non era presente né il nome del gruppo né il titolo dell'album. C'era semplicemente la foto di una mucca in un prato. Presumendo che ci fosse qualche scritta da qualche parte, Wood girò la copertina, ma anche lì c'erano soltanto mucche. Secondo quanto racconta un testimone, "Ah, le Frisone" furono le uniche parole farfugliate dal direttore.

Tre mesi dopo, ATOM HEART MOTHER divenne il primo album dei PInk Floyd a raggiungere il primo posto in classifica. All'epoca i dirigenti della EMI sapevano già che le rock band dai capelli lunghi vendevano bene. Ma a quanto pare, sembrava che potessero permettersi anche di omettere il proprio nome o il titolo del disco dalla copertina. Gli bastava utilizzare la foto di una mucca. In un campo. Il mastodontico cofanetto dei Pink Floyd in uscita a novembre, THE EARLY YEARS 1965-1972, dedica un intero capitolo, *Devi/Ation*, a ATOM HEART MOTHER e alla colonna sonora del film *Zabriskie Point*, che ispirò la title-track dell'album. Contiene anche la primissima registrazione della suite, le riprese dei concerti a Hyde Park e a Saint-Tropez, e molto altro ancora.

Nel 2016, però, ATOM HEART MOTHER è più conosciuto per la mucca in copertina che per la musica che contiene. Riascoltare il

«Alan's Psychedelic Breakfast è la cosa più approssimativa che abbiamo mai fatto.»

I Floyd nel 1971, da sinistra a destra: Roger Waters, Nick Mason, David Gilmour, Rick Wright.

KOH HASEBE/SHINKO MUSIC/GETTY IMAGES

disco oggi significa entrare in un universo parallelo, fatto di epiche suite orchestrali e brani costruiti con suoni decisamente atipici, come quello delle pentole che bollono o del bacon che frigge in padella. I Pink Floyd avrebbero pubblicato dischi migliori in futuro, ma questo album resta il punto più alto della loro fase sperimentale – o come l'avrebbe definita in seguito David Gilmour – del periodo in cui gli piaceva "farlo strano".

Se l'atto finale dell'album è stata la foto di una mucca in un prato di Potters Bar, nell'Hertfordshire, il progetto del disco, in realtà, era nato un anno prima a Roma. Il regista italiano Michelangelo Antonioni aveva infatti commissionato ai Pink Floyd la colonna sonora del suo nuovo film, *Zabriskie Point*. Così il gruppo arrivò nella capitale per iniziare le registrazioni nel novembre del 1969.

Il precedente film di Antonioni, *Blow Up*, era un ritratto, forse un po' approssimativo, della Swinging London, mentre *Zabriskie Point* era il racconto drammatico di alcuni studenti rivoluzionari americani che combattevano "il sistema" e nel frattempo si dedicavano a fare sesso e a far esplodere delle cose.

Nei primi anni di vita i Pink Floyd avevano fatto della stranezza e dell'imprevedibilità il loro marchio di fabbrica, consci di essere, nelle parole di Nick Mason, "qualcosa di più di un semplice gruppo pop". Avevano smesso di pubblicare 45 giri dal dicembre del 1968 e dopo il loro secondo album, A SAUCERFUL OF SECRETS, si erano cimentati nella colonna sonora del film indipendente *More*. Il disco seguente dei Floyd, il doppio album del 1969, UMMAGUMMA, conteneva anche un esperimento di musica concreta di Roger Waters, *Several Species Of Small Furry Animals Gathered Together In A Cave And Grooving With A Pict*; un brano composto da vari rumori, con il bassista che sbraitava frasi sconnesse in accento scozzese.

Zabriskie Point avrebbe dovuto rappresentare la tappa seguente del variegato percorso musicale dei Floyd, ma ben presto la band si rese conto che Antonioni era un personaggio davvero impossibile da soddisfare. "Avevamo scritto delle cose veramente molto buone", ha affermato in varie occasioni Waters. Tuttavia, il regista, evidentemente preoccupato che la musica potesse mettere in ombra il film, non era mai contento: "Continuavamo a cambiare le cose che non erano di suo gradimento, ma non c'era niente da fare. È stato un vero incubo". I Floyd resistettero due settimane a Roma, poi tornarono in Inghilterra. *Zabriskie Point* uscì nelle sale nel febbraio del 1970 e fu un flop clamoroso. Alla fine, nella colonna sonora furono inseriti solo tre brani a firma Floyd, il resto fu affidato ad altri artisti, tra cui i Grateful Dead. Tuttavia, nelle varie tracce escluse dal progetto c'era una sequenza musicale che sarebbe poi diventata *Atom Heart Mother*. "Dave (Gilmour) si inventò il riff da cui venne sviluppato il pezzo", ha detto Waters al dj di Capital Radio (ora Team Rock) Nicky Horne. "Lo ascoltammo e pensammo: 'Oh, è davvero un bel riff'. E a tutti venne in mente la stessa cosa, cioè che sembrava il tema della colonna sonora di un film western da quattro soldi".

A quanto pare, i Pink Floyd suonarono dal vivo la prima versione del nuovo brano strumentale il 17 gennaio del 1970 al Laws Centre di Hull. Ma erano ancora indecisi su quale sarebbe stato il loro prossimo progetto in studio. "Scriveremo le musiche per una serie animata di Alan Aldridge che andrà in onda in tv, dal titolo 'Rollo'" dichiarò Waters al «Melody Maker». "È un po' alla *Yellow Submarine*, è la storia di un bambino che va nello spazio". In seguito però Waters non accennò mai più a Rollo. I Pink Floyd infatti entrarono negli studi di Abbey Road i primi di marzo per registrare un nuovo disco. La EMI aveva appena montato un registratore a otto tracce piuttosto all'avanguardia per l'epoca, che utilizzava un apposito nastro da un pollice. La casa discografica insistette che quel nastro non dovesse essere usato per fare i montaggi audio, così Waters e Mason registrarono la base del loro nuovo brano in un unico take di 23:44 minuti. "Ha richiesto tutta la nostra, all'epoca limitata, abilità di musicisti", ha scritto Mason nella biografia dei Floyd che porta la sua firma, *Inside Out*.

Nel frattempo i Floyd avevano suonato il brano dal vivo per alcune settimane, ritoccandone l'arrangiamento. "Abbiamo provato ad aggiungere, sottrarre e moltiplicare i vari elementi", ha detto Mason. "Ma sembrava sempre che mancasse qualcosa di fondamentale". Alla fine decisero che quel qualcosa era "un'orchestra e un coro". Ma prima avevano bisogno di qualcuno che scrivesse la partitura. Il lavoro fu commissionato a Ron Geesin, suonatore di banjo, pianista, poeta e scrittore

CAMERA PRESS / GAMA

nativo dell'Ayrshire. Geesin aveva iniziato la sua carriera musicale in un gruppo jazz nei primi anni 60. Nel 1970 componeva colonne sonore per la tv nel suo appartamento-studio a Notting Hill. Nick Mason conobbe Geesin grazie a un amico comune, il tour manager dei Rolling Stones, Sam Jonas Cutler. Geesin non conosceva la musica dei Floyd e quando l'ascoltò non rimase particolarmente colpito, definendola "una specie di girovagare tra le stelle". Inoltre Geesin preferiva l'opera al rock'n'roll: portò Mason, Gilmour e il tastierista Richard Wright a sentire il *Parsifal* di Wagner a Covent Graden. "Si addormentarono tutti e tre, e ho detto tutto", ha raccontato con sarcasmo.

«Dave (Gilmour) si inventò il riff da cui venne sviluppato il pezzo. Lo ascoltammo e pensammo 'Oh, è davvero un bel riff'. E a tutti venne in mente la stessa cosa, cioè che sembrava il tema della colonna sonora di un film western da quattro soldi»

Roger Waters

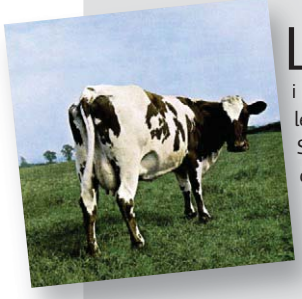
Comunque, Geesin era la scelta più ovvia per comporre la parte orchestrale. Lui e Waters avevano già iniziato a scrivere insieme per un documentario televisivo di carattere scientifico, dal titolo *The Body*. Si trattava di una colonna sonora realizzata con strumenti convenzionali e "rumori umani" come il respiro, la voce, le flatulenze. ATOM HEART MOTHER sarebbe stata un'analoga fusione tra suoni più o meno ordinari.

In un'intervista del 2006, Geesin disse che i Pink Floyd avevano solo una vaga idea di ciò che volevano realizzare. "A quanto ricordo, Dave mi parlò del tema principale, mentre Rick venne nel mio studio e insieme trovammo alcune melodie per la parte vocale. I Floyd poi partirono per un tour in America e mi lasciarono solo con il progetto".

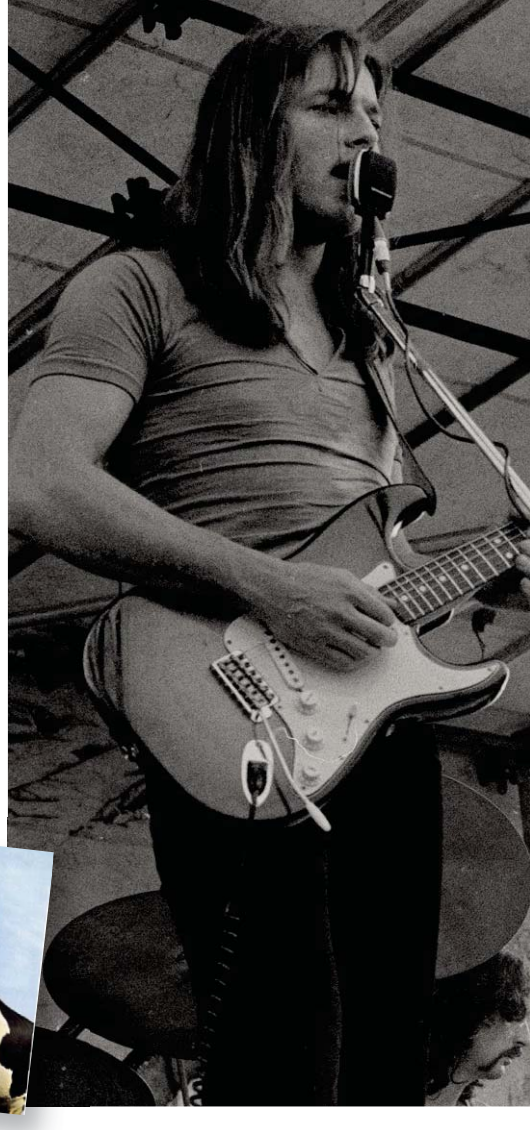
I primi mesi del 1970 furono un momento piuttosto impegnativo per i musicisti classici: era come se tutti i gruppi rock volessero mettere violoncelli e tube nei loro dischi. Prima i Beatles, poi i Moody Blues, i Nice, i Deep Purple e ora anche i Pink Floyd. Ron Geesin aveva appena registrato uno spot televisivo con dei componenti della Royal Philarmonic Orchestra. In quell'occasione era stato trattato con rispetto. Ma quando a giugno Geesin e i Pink Floyd arrivarono ad Abbey Road, i musicisti della EMI Pop Orchestra lo trattarono come se fosse l'ennesimo hippy incompetente e resero le sessioni di registrazione quasi impossibili. Come se non bastasse, a causa di un errore di stampa, sullo spartito mancava la prima battuta di ogni misura, rendendo il tutto impossibile da suonare. "Per un direttore esperto tutto questo sarebbe stata solo un'ordinaria manifestazione di nervosismo e il tentativo di insubordinazione sarebbe stato contenuto in poco tempo", ha detto Geesin. "Ma io ero nuovo del mestiere: non ero un direttore. Qualsiasi cosa chiedessi ai musicisti ottenevo sempre la stessa risposta: 'Tu dici...? Non capisco'. Uno dei suonatori di corno tra l'altro era particolarmente sfrontato". Quando Geesin minacciò di colpire l'irriverente suonatore di corno, gli fu detto di andarsene. "Mi licenziarono", ha raccontato. Come sostituto di Geesin fu scelto John Alldis, un ri-

The Dark Side Of The Muu

Come una mucca ha aiutato i Pink Floyd a raggiungere per la prima volta la vetta delle classifiche.



L'idea per la copertina di ATOM HEART MOTHER, divenuta celebre in tutto il mondo, nacque in seguito a una breve conversazione tra i Pink Floyd e i grafici della Hipgnosis, nell'estate del 1970. "I Floyd ci hanno detto che volevano qualcosa di non psichedelico", ricorda il cofondatore della Hipgnosis, Storm Thorgerson. La Hipgnosis in precedenza aveva creato una serie di spirali cosmiche intrecciate per la copertina di A SAUCERFUL OF SECRETS e un'immagine nell'immagine per quella di UMMAGUMMA. Era tempo di cambiare. "Volevo realizzare una non-copertina con un non-titolo e un non- concept album; qualcosa di diverso dalle altre copertine", ha spiegato Thorgerson, sebbene fosse stato un amico di Storm, l'artista concettuale John Blake, a suggerire l'idea della mucca: "Credeva che fosse la cosa più lontana dalla psichedelia sulla faccia della terra". La Hipgnosis fotografò la Frisona Lullubelle III e altri membri della sua mandria nel campo di un agricoltore a Potter Bar nell' Hertfordshire. La Hipgnosis propose ai Pink Floyd tre immagini: la mucca, una donna che entra da una porta e un uomo che si tuffa nell'acqua girato al contrario. Ma quando Roger Waters vide la mucca, scoppiò a ridere. La scelta avvenne in quel momento. Tuttavia, vendere l'idea alla EMI sembrava un'impresa più ardua. "La sezione che si occupava della grafica della EMI ci odiava", ha detto Thorgerson. Dopo che gli mostrammo la copertina con la foto di una mucca ma senza il nome della band e il titolo del disco, ci odiarono ancora di più. "Ci accusarono di voler far fallire l'azienda. Ma i Pink Floyd ci sostennero fino in fondo". La presenza della mucca in copertina e le informazioni mancanti non impedirono al disco di avere un grande successo. Anzi, ATOM HEART MOTHER raggiunse la prima posizione in Gran Bretagna ed entrò nella Top 5 in Francia e in Olanda. In seguito (non si butta mai niente) la Hipgnosis riciclò l'immagine della donna che entra dalla porta per il disco del 1971 dei Principal Edwards Magic Theatre, THE ASMOTO RUNNING BAND, prodotto da Mason. L'immagine del tuffatore venne invece utilizzata sull'album del gruppo hard rock Def Leppard, HIGH'N'DRY, del 1981.



spettato studioso di musica corale. I recalcitranti musicisti furono rapidamente messi in riga e il coro di Alldis contribuì a inspessire le linee vocali prive di testo, accentuandone l'ossessività.

Waters definisce, in modo decisamente appropriato, il movimento di apertura della suite *Atom Heart Mother* (in seguito intitolato *Father's Shout*) "un lento arrancare". Ma dopo tre minuti, il lento arrancare lascia spazio alla slide guitar di Gilmour che fa da sponda al suggestivo, malinconico suono del violoncello del musicista islandese Hafliði Hallgrímsson. In momenti come questo si ha un assaggio di ciò che i Pink Floyd sarebbero stati in grado di ottenere in seguito, su MEDDLE e THE DARK SIDE OF THE MOON.

Nel quarto movimento, *Funky Dung*, la chitarra e l'organo Hammond si rincorrono pigramente dando vita a quella che sembra un'anticipazione di *Any Colour You Like*, mentre il coro in stile gospel richiama le linee vocali di *Eclipse*. Anche *Give Birth To A Smile* di Geesin e Waters, tratta dalla colonna sonora di *The Body* e inclusa nel box THE EARLY YEARS, si avvale della collaborazione di alcune coriste oltre che dei Pink Floyd stessi, seppure non accreditati.

La quinta sezione della suite, *Mind You Throats Please*, fonde la voce distorta di Mason che grida "Silence in the studio!" con il piano di Rick Wright fatto passare attraverso un amplificatore Leslie, lo stesso trucco utilizzato in seguito su *Echoes*. Era inevitabile che Ron Geesin non fosse soddisfatto del risultato finale: sotto la direzione di John Alldis gli ottoni erano diventati più morbidi, meno aggressivi. "Non era così che li avevo concepiti", ha detto Geesin, per poi ammettere: "Si tratta comunque di un buon compromesso".

Il 27 giugno i Pink Floyd suonarono al Festival of Blues and Progressive Music di Bath insieme a Alldis e alla Philip Jones Brass Ensemble. Non salirono sul palco prima dell'alba, quando Waters presentò la loro nuova suite dal titolo provvisorio 'The Amazing Pudding'. "Era un suono celestiale", scrisse un giornalista sulla rivista «Disc and Music Echo». Ma sicuramente per quel suonatore di tuba a cui si dice fosse stata versata una pinta di birra nello strumento prima del concerto, tutto sarà sembrato molto meno celestiale.

Un mese dopo, i Pink Floyd erano tornati ad Abbey Road per registrare il secondo lato del disco. La libertà creativa che la EMI gli

Dopo Atom a novembre 1970 esce MUSIC FROM THE BODY di Ron Geesin e Roger Waters.

MICHAEL PUTLAND/GETTY IMAGES

concesse sembra impensabile nell'era della gestione diretta degli artisti e delle indagini di mercato; in pratica i Floyd si stavano autoproducendo e ogni persona della EMI che tentava di spiare quello che facevano veniva mandato via in malo modo.

Il tecnico che si occupava di avviare e gestire i nastri era Alan Parsons, che in seguito sarebbe diventato l'ingegnere del suono di THE DARK SIDE OF THE MOON. Parsons ha raccontato di una volta in cui un dirigente della EMI si era presentato in studio. "I Floyd avevano un'avversione generalizzata verso il personale delle case discografiche", ha detto Parsons. "Uno dei dirigenti arrivò nello studio e Roger e Ron gli dissero: 'Ok, ti faremo sentire qualche brano del nuovo album'". Prima del suo arrivo avevano sistemato un giradischi sotto la scrivania; così fecero partire un vecchio 78 giri collegato alle casse dello studio. Il tizio borbottò qualcosa e se ne andò. "Ma nessuno riuscì a mantenere un'espressione seria".

Nick Mason una volta ha detto che i Pink Floyd "non buttavano mai via nulla". Ron Geesin ricorda infatti che i quattro brani sul lato B del disco erano stati sviluppati a partire da "stralci di composizioni che avevano tenuto da parte". E i fan di lungo corso dei Floyd sanno che il secondo disco contiene dei veri e propri tesori nascosti. È il testo che ha reso *If*, la ballata scritta da Roger Waters, così affascinante: *'If I were a good man I'd understand the spaces between friends'*, dice Waters. *'If I were alone I'd cry...'*. Era il frontman carismatico dei Pink Floyd che mostrava il suo lato più umano. "Ognuno di noi ha le sue debolezze", ha detto Ron Geesin. "Credo che *If* sia uno dei punti più alti del disco".

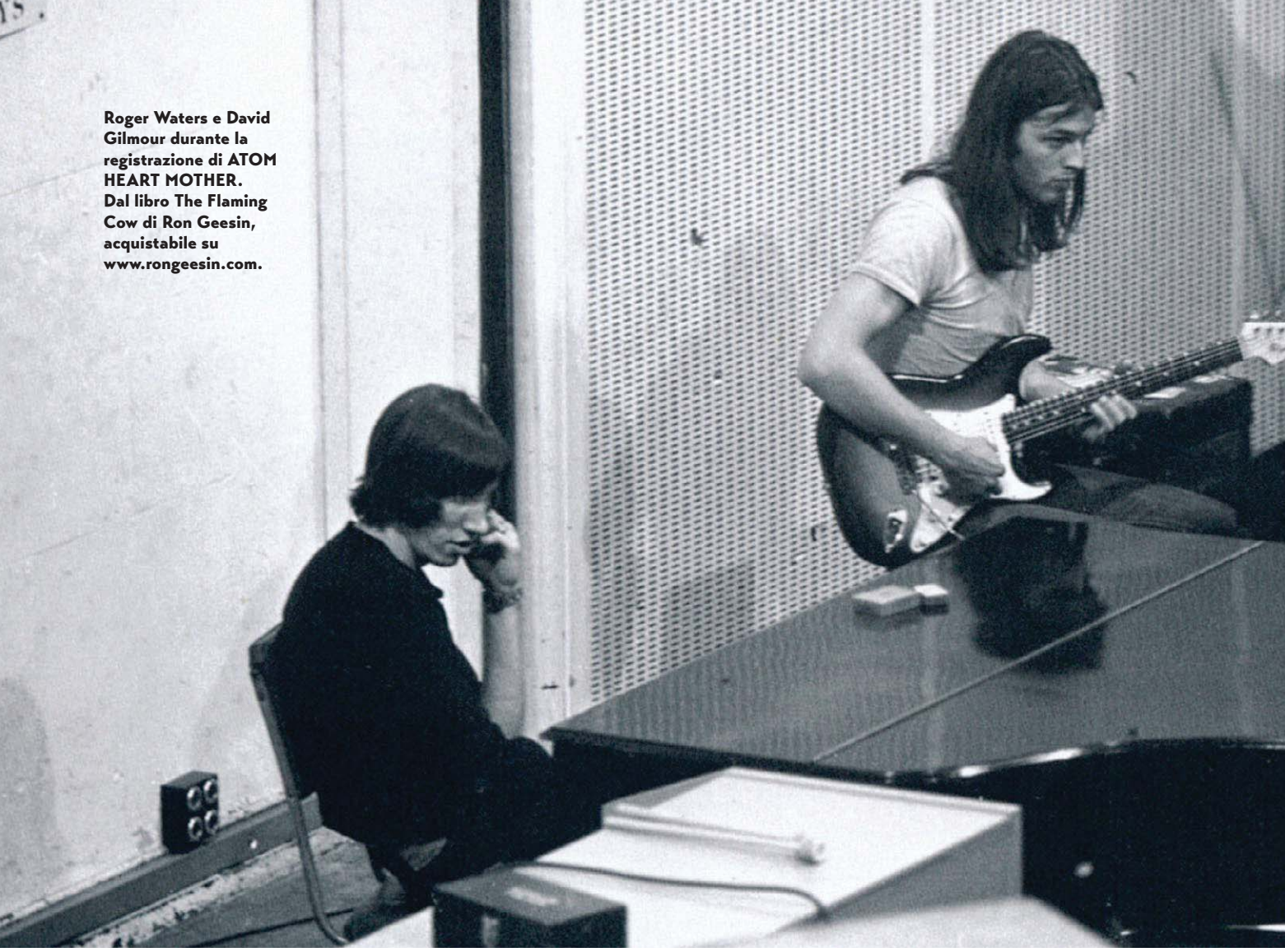
Dopo tutto Waters, come il resto della band, non aveva dimenticato l'abbandono forzato di Syd Barrett. Mentre registravano ATOM HEART MOTHER infatti, Barrett stava incidendo il suo secondo disco solista nella sala accanto. Geesin era lì quando Barrett entrò nello studio. Non si mosse, non fece niente. Guardò per qualche minuto i suoi vecchi colleghi e poi scomparve. "Uscì rapidamente dalla stanza, così come vi era entrato".

Il brano seguente è *Summer '68*, un brano di Wright su un incontro casuale con una groupie, in cui si sentono gli squillanti ottoni della EMI Pop Orchestra. È una canzone molto umana in un album dalle sonorità quasi aliene. "Nell'estate del '68 c'erano groupies dappertutto", ha detto una volta Wright con un po' di nostalgia. "Arrivavano e si occupavano di te come avrebbe fatto una cameriera personale... e se ne andavano dopo averti attaccato qualche malattia venerea".

'Umana' è anche la chiave di lettura dell'accattivante brano composto da Gilmour, *Fat Old Sun*. Un inno dal sapore tipicamente inglese sulle meraviglie degli "uccelli nelle sere d'estate" e dell'"erba appena tagliata": è quasi l'istantanea in musica di un paesaggio pastorale. "È un pezzo assolutamente sottovalutato", ha detto Gilmour, che avrebbe voluto che il brano fosse inserito nella compilation ECHOES, pubblicata nel 2001. "Ho cercato a lungo di convincere gli altri... ma non ne hanno voluto sapere".

L'album si conclude con *Alan's Psychedelic Breakfast*, un contorto pezzo strumentale a cui sono stati aggiunti i rumori del roadie Alan Styles che prepara il bacon, le uova e i toast, riprodotti perfettamente in quadrifonia.

«Abbiamo tutti dei dubbi, anche Roger ne ha. Credo che If sia uno dei brani migliori del disco»
Ron Geesin



Roger Waters e David Gilmour durante la registrazione di ATOM HEART MOTHER. Dal libro The Flaming Cow di Ron Geesin, acquistabile su www.rongeesin.com.

"La registrazione veniva chiamata così: 'Uova fritte, prima' a cui seguiva un 'Oooops' appena le uova cadevano sulla padella", ha raccontato Parsons. "*Alan's Psychedelic Breakfast* è molto interessante", ha detto Nick Mason, che considera il brano una sua creatura. "E in un certo senso, sono proprio gli effetti sonori la parte più interessante". "È la cosa più approssimativa che abbiamo mai fatto", ha sottolineato invece in modo piuttosto lapidario Gilmour. Per anni i fan si sarebbero interrogati sul significato della lunga, cinematica suite che dà il titolo al disco, delle ballate folk o delle uova che sfrigolavano in padella. Ma nessuno ne è a conoscenza. Probabilmente nemmeno gli stessi Pink Floyd. Neanche i grafici a cui venne commissionato l'artwork, Storm Thergerson e Aubrey 'Po' Powell, avevano la minima idea di come rappresentare il contenuto dell'album. L'idea di mettere una mucca in copertina uscì fuori quasi per gioco, ma fu molto apprezzata dal gruppo. Così, una volta trovata un'immagine d'effetto per la cover, al gruppo mancava ancora il titolo del disco, dato che 'The Amazing Pudding' non era affatto soddisfacente. L'ispirazione arrivò il 16 luglio, quando i Pink Floyd registrarono un concerto alla radio per il dj John Peel (presente anch'esso su *Devi/Ation*). L'ex produttore della BBC, Jeff Griffin, era al Beeb's Paris Cinema studio quella sera: "John stava leggendo l'«Evening Standard» e Roger sbirciava le pagine dietro di lui", ha rivelato Griffin. "Peel disse: 'Allora, ancora non avete deciso qual è il titolo del nuovo brano? Scommetto che potete trovare qualcosa di interessante sul giornale di oggi'". Era presente anche Ron Geesin, che ha più volte dichiarato di essere stato lui a suggerire a Waters di guardare il giornale. "Gli dissi: 'Il tuo titolo è lì'". E così è stato. Waters sfogliò le pagine e si fermò quando lesse il titolo di un articolo 'Atom Heart Mother Named' che parlava di una donna di cinquantasei anni, Constance Ladell, a cui era stato impiantato un peacemaker al plutonio radioattivo. "Roger disse: 'È questo il titolo! Atom Heart Mother!' – un titolo che non aveva la benché minima attinenza con la musica", racconta Griffin ridendo. "Allora gli abbiamo chiesto: 'Perché un titolo del genere?'. E la band ha risposto: 'E perché no?'".

«Nell'estate del '68 c'erano groupies dappertutto. Venivano da te e ti trattavano come avrebbe fatto una cameriera personale. E poi se ne andavano, dopo averti attaccato qualche malattia venerea»
Rick Wright

Due giorni dopo, i Pink Floyd fecero da headliner in un festival gratuito a Hyde Park insieme a The Third Ear Band e al Whole Wild World di Kevin Ayers. Suonarono di nuovo *Atom Heart Mother* con il coro diretto da John Alldis e la Philip Jones Brass Ensemble. Ma Ron Geesin se ne andò in lacrime: "La performance degli ottoni fu terribile". Geesin aveva collaborato a scrivere *Atom Heart Mother* ma doveva ancora trovare la sua strada. Fu Steve O'Rourke, l'allora manager dei Floyd, a ricordargli, di lì a poco, l'eterno conflitto tra arte e mercato. Geesin aveva diviso la sua colonna sonora originale in vari movimenti, dalla lettera A alla Q: "Era una necessità pratica per ren-

Chi era l'Alan di Alan's Psychedelic Breakfast?
La vera storia del roadie dei Pink Floyd che amava la marmellata e il bacon fritto

Quando i Pink Floyd pubblicarono ATOM HEART MOTHER, solo poche persone vicine alla band sapevano chi fosse l'Alan di *Alan's Psychedelic Breakfast*. Tutto quello che si sapeva è che era sua la voce con l'accento inglese dell'Est che diceva: "Marmalade... Porridge... Any Cereal...", mentre si sente il rumore del toast che esce dal tostapane e il bacon che sfrigola nelle orecchie dell'ascoltatore. Il roadie Alan Styles ha fatto capolino anche in altre occasioni. Si sente per un attimo la sua voce su *The Merry Xmas Song* dei Pink Floyd, un brano registrato per gioco per la BBC nel 1969. Compare insieme al collega Peter Watts sul retro della copertina di UMMAGUMMA e appare a sorpresa sulle famose foto di Syd Barrett scattate fuori dal suo appartamento all'Earls Court da Mick Rock. Nonostante i capelli lunghi fin sotto le spalle, Alan Styles era quasi dieci anni più vecchio rispetto ai suoi datori di lavoro. Aveva militato nella marina mercantile per poi comprare una barca che teneva sul fiume Cam nella sua città natale, Cambridge.

Styles era anche un musicista. "Alan suonava il piano, l'armonica, il sassofono e la tromba in una big band", ha raccontato la sorella Jeanette Holland a «Prog», "ma dopo la fine del suo primo matrimonio, mollò tutto per andare in tour con i Pink Floyd".

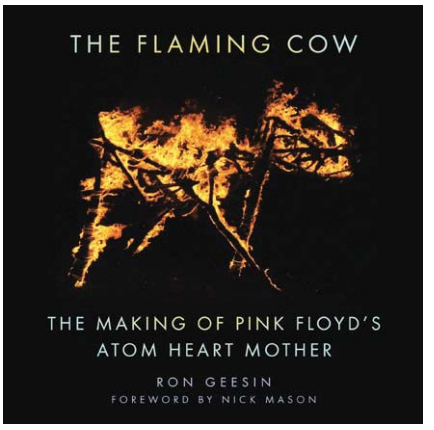
Styles divenne un membro fisso della crew dei Pink Floyd dalla metà degli anni 60 in poi e spesso veniva scambiato per uno della band. "Era un vero personaggio", ha detto Nick Mason. "Sembrava così tanto una rock star che avevamo quasi timore nel chiedergli di fare cose come prendere sulle spalle l'attrezzatura". Styles lasciò il gruppo nei primi anni 70, quando conobbe una donna durante un tour dei Pink Floyd negli Stati Uniti. Ebbero due figli, un maschio e una femmina, e Alan passò il resto della sua vita su una barca ancorata al porto di Sausalito, dove divenne un personaggio di riferimento per la comunità locale. Intervistata nel 2007, Jeanette ha detto che suo fratello avrebbe dovuto ricevere i diritti per *Alan's Psychedelic Breakfast*: "Hanno scritto il brano per lui. Ma Alan era un cuore tenero. Dave era molto buono con lui e lui voleva molto bene a Roger Waters".

Styles ebbe il suo primo infarto alla fine degli anni 90, ma visse comunque sulla sua barca ancorata al molo finché la salute non lo abbandonò definitivamente. Morì di polmonite nel dicembre del 2011.

dermi conto di come procedeva la scrittura, ma tutti davamo per scontato che si trattasse di una traccia unica". O'Rourke gli disse che, per via del contratto discografico che avevano i Floyd negli Stati Uniti, la suite doveva essere divisa in movimenti, ciascuno dei quali con il proprio titolo, nel minor tempo possibile: "Altrimenti gli verranno pagate le royalties per un solo brano". Così la band e Geesin divisero la suite in sei movimenti. Geesin suggerì il titolo *Father's Shout* in onore di uno dei suoi eroi, il pianista jazz americano Earl "Fatha" Hines. Il gruppo suggerì gli altri titoli, ispirati alla copertina con la mucca, come *Funky Dung* e *Breast Milky*. Per ragioni economiche, di un brano se ne fecero sei.

Pubblicato il 2 ottobre del 1970, ATOM HEART MOTHER raggiunse il primo posto in classifica nel Regno Unito e divenne così il disco più venduto dei Floyd fino a quel momento. «Beat Instrumental» lo descrisse come "un disco assolutamente fantastico" e la rivista «Circus» negli Stati Uniti (dove aveva raggiunto il cinquantacinquesimo posto) lo definì un "trip trip trip, a tippy toppy trip" ossia "il top del trip". Qualche tempo dopo, il regista Stanley Kubrick chiese se poteva utilizzare la suite nel suo prossimo film, il distopico *Arancia meccanica*; ma il regista avrebbe voluto edi-

tare il pezzo e i Floyd rifiutarono. La copertina del disco fece però una fugace apparizione sul film. Oggi Ron Geesin non sa bene cosa pensare della sua opera più celebre. L'incarico più importante che ha ottenuto dopo AHM è stato comporre la colonna sonora per il film *Sunday Bloody Sunday* di John Schlesinger. Da allora, ha creato installazioni audio e video ed è stato un pioniere della musica elettronica. "Mi piacerebbe alzarmi in piedi e dire a tutti: 'Ehi gente, ho scritto 2000 brani, alcuni probabilmente di gran lunga migliori di *Atom Heart Mother*, ma nessuno li ha mai ascoltati". Un'altra cosa che non ha apprezzato è che non sia stato citato come coautore sul disco. "Anche se, in effetti, non ne abbiamo mai discusso con il gruppo", ha spiegato. I Pink Floyd hanno eseguito regolarmente dal vivo *Atom Heart Mother* dal '70 al '71, fin quando non l'hanno rimpiazzata con una nuova suite, l'epica *Echoes*. Roger Waters anni dopo ha suonato *If* nei suoi tour da solista e David Gilmour ha ripreso *Fat Old Sun* nel tour di ON AN ISLAND nel 2006. Ma i Floyd sono stati più volte molto critici nei confronti della celebre title-track: Waters l'ha liquidata come "spazzatura" e Gilmour una volta l'ha definita "una vera schifezza". Comunque, il tempo porta consiglio. Gilmour ha accettato l'invito di Ron Geesin di suonare insieme la suite al Chelsea Festival nel 2008; con loro sul palco c'erano la violoncellista Caroline Dale, un coro da camera, degli ottoni dal Royal College Of Music e una tribute band italiana, i Mun Floyd. Geesin ha resistito alla tentazione di modificare il brano prima del concerto. "È un'opera che ha una struttura propria", ha detto, "non bisogna cercare troppo di cambiarla, altrimenti cadrebbe a pezzi".



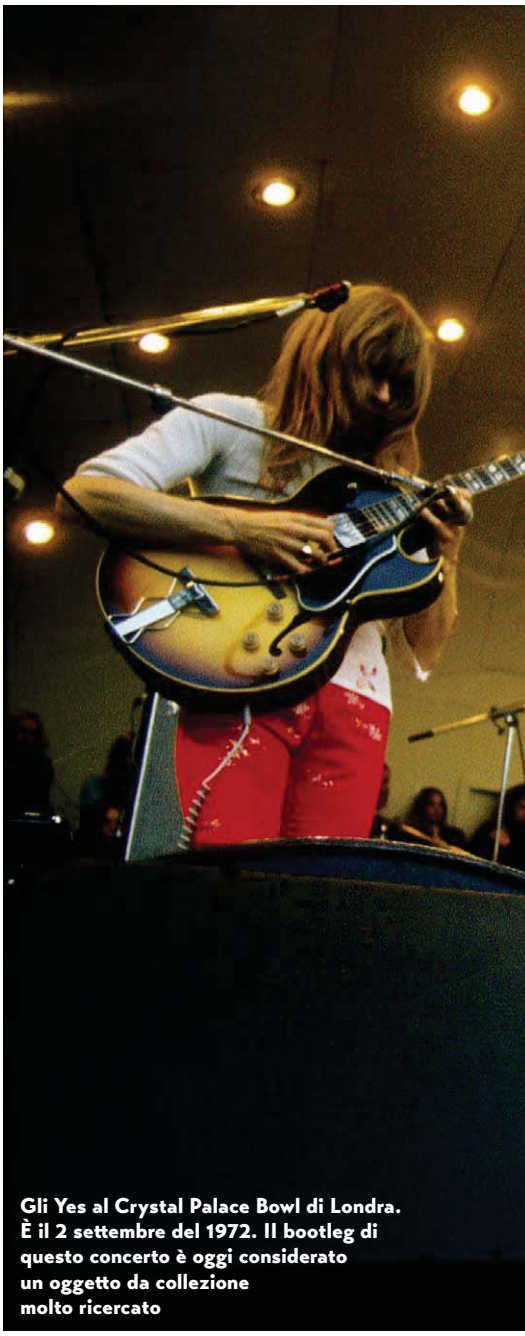
The Flaming Cow, 2013, il libro di Ron Geesin su ATOM HEART MOTHER.

Starship Troopers

La storia degli

Nel 1968 si affermarono come una delle migliori cover band di tutta Londra. Nel 1972 erano acclamate rockstar internazionali. Le manie di perfezionismo, gli scontri di ego e i deliri di onnipotenza trasformarono tuttavia i sogni in incubi. Questo è il racconto dei primi quattro, straordinari anni di vita degli Yes, il gruppo che mostrò al mondo il magnifico volto del progressive rock.

Testo: **Maurizio Maus Principato**



Gli Yes al Crystal Palace Bowl di Londra. È il 2 settembre del 1972. Il bootleg di questo concerto è oggi considerato un oggetto da collezione molto ricercato

Prendete **Jon**, un cantante di umili origini dalla voce vellutata e con un carattere al limite del bipolare: mite e dispotico, pragmatico e sognatore, figlio dei fiori e stratega. Prendete **Chris**, un bassista cresciuto ascoltando jazz, beat e musica sinfonica europea ma educato al bel canto nel coro di un'antica chiesa anglicana. Prendete il timido **Peter**, destinato originariamente a fare il guardiano allo zoo e che, in seguito, affascinato da rockabilly, british folk e cool jazz, decide di diventare chitarrista e compra una bella chitarra elettrica **Gretsch** perché **George Harrison** ne ha una uguale. Prendete **Tony**, che desiderava diventare un pianista classico ma, una volta scoperti **Count Basie** e **Duke Ellington**, si converte al jazz e, dopo aver studiato 'arrangiamento' con un corso per corrispondenza, manda a quel paese il jazz e abbraccia il rock'n'roll. Prendete infine il batterista **Bill**, un tipo cool ma capace di scoppi d'ira improvvisa, insofferente alla moda hippy e il cui background si basa sulla visione della serie TV **Jazz 625**, che durante l'adolescenza gli aveva fatto conoscere e amare il drumming articolato e fantasioso di **Max Roach** e **Art Blakey**. Prendete questi cinque tizi, immaginateli a Londra nel 1968 mentre formano una nuova band. Potrebbe venirne fuori qualcosa di buono? La risposta è: **Yes**.

I favolosi anni Sessanta

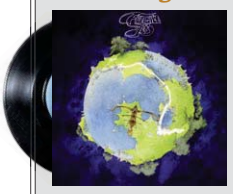
La British Invasion eccitò il mondo con un'ondata di musica inedita. Gli americani avevano inventato il rock'n'roll con **Ike Turner**, **Elvis Presley**, **Buddy Holly** ed **Eddie Cochran**? Gli inglesi metabolizzarono la lezione e risposero con **Beatles**, **Rolling Stones**, **Kinks**, **Small Faces**, **Animals**, **Who**. Superata la sbornia pop, in Inghilterra

le cose andarono avanti e, cogliendo l'invito ad allargare la coscienza che arrivava dalla West Coast statunitense (grazie a **Beach Boys** e a **Grateful Dead**, **Love**, **Jefferson Airplane**, **The 13th Floor Elevators**), sul finire degli anni Sessanta nacquero nuovi linguaggi musicali. Forti di una tradizione che affondava le proprie radici nella musica rinascimentale e romantica, numerose band britanniche inaugurarono la strada del progressive (o prog) rock. Un gruppo destinato a incarnare la miglior essenza del genere scelse di chiamarsi '**Yes**' (ricordate i cinque tizi di cui parlavamo prima?), un nome semplice e memorabile.

Make music, not love

Quando si parla di gruppi rock, a volte musica e biografia coincidono. Basti pensare al tormento artistico ed esistenziale dei **King Crimson**, alle trasgressioni dei **Rolling Stones** (ricordate il Making of di "Exile on Main St." nel numero 7 di **Classic Rock Lifestyle**?) o alla brutale voglia di rock'n'roll degli **AC/DC** raccontata qualche pagina fa (e anche nel n° 1 di **Classic Rock Lifestyle**). In altri casi, invece, un'apparente armonia può nascondere tensioni enormi. È ciò che accadde agli **Yes**, che per molti rappresentarono l'essenza del messaggio hippie 'peace and love' applicato al *progressive*. «*'Pace e amore' negli* **Yes**? *Se ti fermi a un'analisi superficiale, forse puoi credere a questa favoletta. Ma la verità è un'altra*» ha detto il caustico batterista **William Scott "Bill" Bruford**, motore ritmico della band per quattro intensi anni, «*C'era un notevole carico di aggressività che sapevamo tradurre in brani di forte impatto. Pretendevamo il massimo da noi stessi e dal gruppo e avevamo manie di perfezionismo, ma le relazioni interpersonali non erano buone. A questo si aggiungeva un aspetto grave: l'incapacità dei manager che gestivano le finanze della band. Se le cose fossero andate diversamente, l'evoluzione degli* **Yes** *non si sarebbe fermata nel 1972*». Quando la band nacque, le ambizioni erano grandi e gli obiettivi, per un certo periodo, furono raggiunti. L'abbandono da parte di **Bruford** (19 luglio 1972), tuttavia, coincise con la prima di una serie di crisi profonde. Tra alti e bassi creativi, accompagnati da radicali cambi di ensemble che hanno visto restare al proprio posto solo il bassista e cantante **Chris Squire**, a 45 anni dalla loro nascita gli **Yes** sono ancora attivi. Qual è il loro segreto? «*Il music business è un universo folle e la*

LA PLAYLIST ESSENZIALE
1971 - Fragile

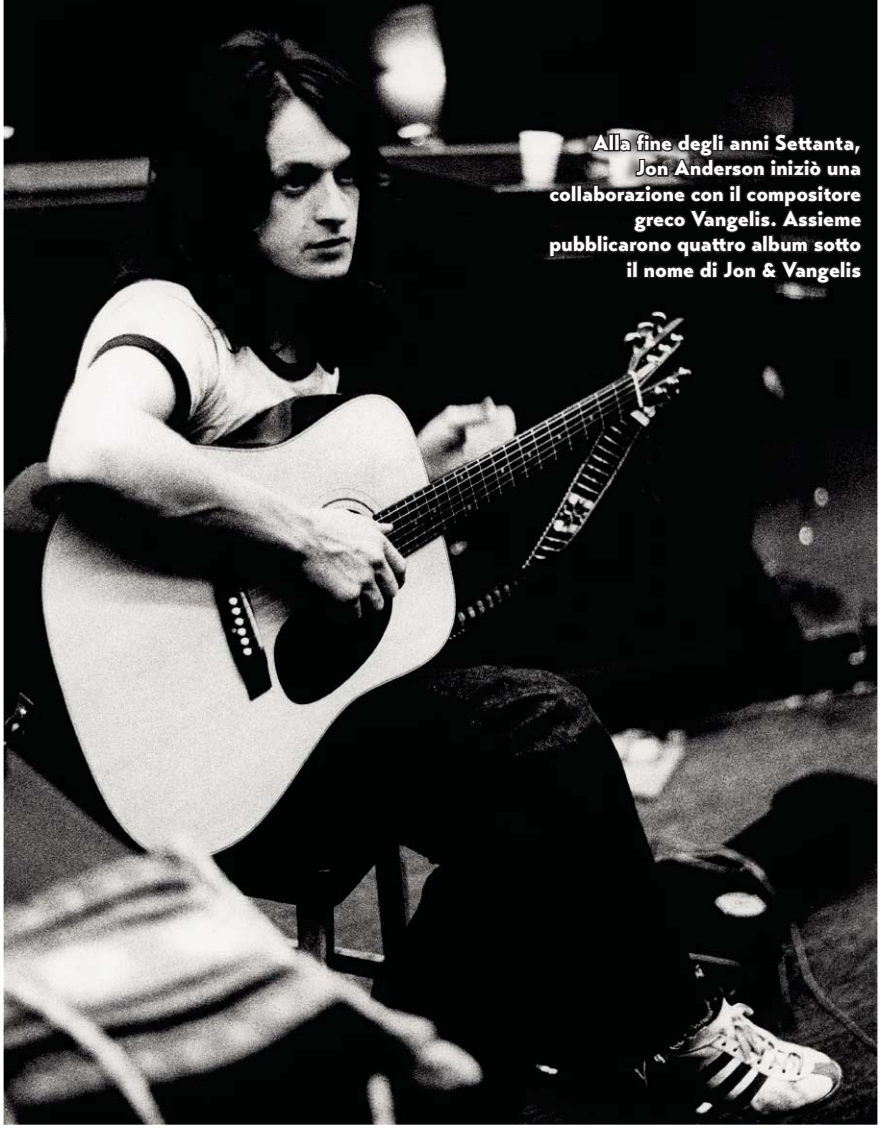


Un album in cui ogni musicista ha un brano a disposizione per mettere in risalto il proprio talento. Non mancano spettacolari suite come: "South Side of the Sky", "Heart Of The Sunrise" e "Roundabout".

- **I See You (cover)**
- **Yours Is No Disgrace**
- **Close To The Edge**
- **Starship Trooper (live)**

BUFFALO '66? YES
Il regista underground che amava Yes e King Crimson

Vincent Vito Gallo Jr, conosciuto come **Vincent Gallo**, è un tipo eclettico: attore, regista, musicista, pittore, produttore e perfino modello. Ha recitato in film di **Martin Scorsese**, **Emir Kusturica**, **Abel Ferrara**, **Francis F. Coppola** e **Jerzy Skolimowski**. Per la colonna sonora dell'ottimo film con cui debuttò alla regia, "Buffalo '66" del 1988, scrisse e suonò dei brani post-rock.
In aggiunta, pescò dal proprio archivio di dischi alcuni pezzi che amava. Scelse "Moonchild" dal primo album dei **King Crimson**, e due brani degli **Yes**: "Sweetness" (da "Yes" del 1969) e "Heart Of The Sunrise" (da "Fragile" del 1972). «*Amo il progressive rock*» dichiarò **Gallo**, «*Per gli* ***Yes*** *ho una predilezione, erano bravi e glamour. Da ragazzino fui affascinato dalla foto di* ***Chris Squire*** *che compare in "Fragile"*». Quando **Squire** seppe che la musica degli **Yes** era stata usata per un film, pensò entusiasta: «*Oh mio Dio! Siamo tornati di moda!*» e per ringraziare **Gallo** lo invitò a cena. «*Incontrare il bassista degli* ***Yes*** *è stato il momento più bello della mia vita*» disse **Gallo** al Magazine "Q" nell'autunno del 1998, «*Qualche tempo dopo ebbi il piacere di conoscere anche* ***Jon Anderson****: ero un uomo felice*».

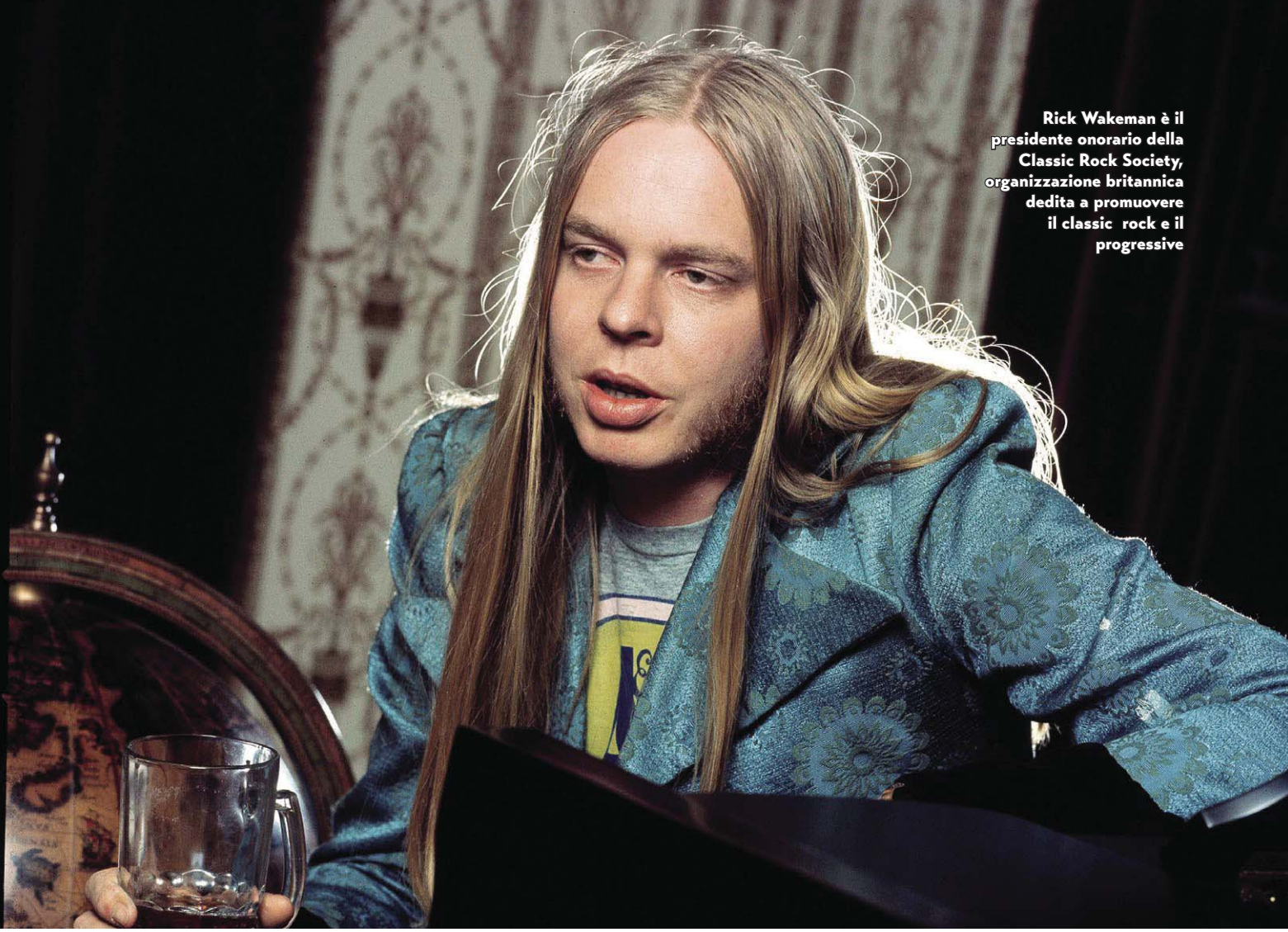


Alla fine degli anni Settanta, Jon Anderson iniziò una collaborazione con il compositore greco Vangelis. Assieme pubblicarono quattro album sotto il nome di Jon & Vangelis

sopravvivenza degli **Yes** *è basata sulla forza che ha sempre guidato il gruppo*» spiega il cantante **Jon Anderson** che, insieme a **Squire**, costituì il primo nucleo della formazione nel 1968 e che fu allontanato proprio dal bassista nel 2008 (lo sostituì il cantante **Benoît David** che, per motivi di salute, nel 2012 lasciò il posto a **Jon Davison**). **Anderson** aggiunge: «*Non ci interessavano sesso, droga e rock'n'roll. Ci piaceva bere ma non eravamo alcolizzati. Usammo il nome* '**Yes**' *perché il nostro obiettivo era trasferire al pubblico un messaggio positivo*». Un messaggio veicolato da testi insoliti e da una musica di forte appeal, eseguita in modo impeccabile. **Chris Squire**: «*Belle canzoni, composte, suonate e cantate da musicisti di talento. Semplice, no? È ciò che serve per emergere dall'oceano di mediocrità in cui sguazzano migliaia di strumentisti senza doti*».

Beyond and before

La storia degli **Yes** inizia con **John Roy "Jon" Anderson**, un individuo dalla personalità controversa. Vocalist dal timbro celestiale, paroliere abile nello scrivere 'virtual sound poem' enigmatici e visionari, artista incline all'incontro e all'unione tra culture differenti, sin dalla nascita degli **Yes** il carismatico **Anderson** assunse il ruolo di guida spirituale. Uomo cordiale e spiritoso, quando non riusciva a esercitare la propria influenza in modo pacifico diventava il peggiore dei dittatori, al punto che alcuni dei suoi collaboratori più stretti lo soprannominarono '**piccolo Napoleone**' o addirittura '**Jon Hitler**'. Il chitarrista **Peter Banks** (morto il 7 marzo 2013, fece parte degli **Yes** dal 1968 al 1970) alcuni anni fa raccontò: «*Con* **Jon** *non c'erano vie di mezzo. Se scriveva una canzone mi comunicava la sequenza di accordi. Quando la melodia funzionava io non muovevo obiezioni e tutto filava via liscio. Una volta mi disse di inserire un accordo che non c'entrava niente. Gli spiegai che non lo avrei fatto. Lui sibilò: "Questa è la mia canzone e tu fai quello che dico io". Gli risposi: "Davvero? Bé, questa è la mia chitarra e ci suono gli accordi che dico io"*». **Jon Anderson**: «*Sì, diventavo aggressivo nei casi in cui ciò che avevo in mente prendeva una forma completamente diversa. Non mi piace passare per despota, ma fui chiaro con tutti sin dagli inizi. Non ero soltanto il cantante: avrei scritto dei pezzi, avrei curato il suono e mi sarei occupato anche del look*».
Jon Anderson iniziò a lavorare presto. Le precarie condizioni di salute del padre non ponevano scelta: a quindici anni, l'esile **Jon** faceva il bracciante in una fattoria. Qualche anno dopo guidava un camion per il trasporto di mattoni. «*Vivevo a Accrington, nel Lancashire. Lavoravo e basta, non avevo tempo per fare altro*» ha ricordato **Anderson**, «*Era una situazione insostenibile. Non potevo passare la*



Rick Wakeman è il presidente onorario della Classic Rock Society, organizzazione britannica dedita a promuovere il classic rock e il progressive

vita a consegnare mattoni. Sfruttavo ogni momento libero a disposizione per ascoltare e interiorizzare la musica: **Everly Brothers**, **The Who**, **Spencer Davis Group**, **Frank Sinatra**, **Otis Redding**, **Sibelius**, **Stravinsky**». Una prima chance arrivò entrando a far parte dei **The Warrior**, una band locale con cui si esibì per cinque anni. Nel 1967 **Jon Anderson** andò a Londra, dove conobbe **Jack Barrie**, gestore del locale **La Chasse**, un punto di ritrovo di artisti e addetti ai lavori. **Barrie** restò colpito dalla personalità e dalla voce di **Anderson**. Decise di aiutarlo. Lo mise in contatto con una coppia creativa che di lì a poco avrebbe sfondato, **Elton John** e **Bernie Taupin**, ma la scintilla non scoccò. **Barrie**: «**Jon** *non era un interprete, lui voleva creare un gruppo suo. Rifiutò di cantare i pezzi di* **Elton** *e* **Bernie**. *Gli presentai* **Chris Squire** *e fu amore a prima vista*».

«'Pace e amore' negli Yes? Una favoletta. La verità è un'altra»
Bill Bruford

The fish

Christopher Russell Edward "Chris" Squire esordì come giovanissimo corista alla St. Andrew's Church di Kingsbury. Anni dopo il suo amico **John Wheatley** gli disse: «**Chris**, *hai quindici anni, sei alto e con le mani grandi. Secondo me dovresti suonare il basso*». Perché no, disse tra sé e sé il futuro bassista. Andò al **Macari's Musical Exchange** di **Wembley** e si procurò un **Futurama** dal suono orribile. L'anno dopo entrò nel negozio **Boosey & Hawkes** di Regent Strett e acquistò un **Rickenbaker "4001"**. **Squire**: «*Era un basso importato dagli Stati Uniti e all'epoca ne esistevano solo tre esemplari in tutta la città di Londra: uno ce l'aveva* **Pete Quaife** *dei* **Kinks**, *un altro* **John Entwistle** *degli* **Who** *e il terzo me lo accaparrai io*». Costretto a casa dai postumi di un 'incidente' (aveva ingerito un acido che, anziché ampliare la sua sensibilità, lo mise KO), **Squire** fece moltissima pratica sul nuovo strumento. Sviluppò uno stile energico, incisivo e inconfondibile, dove i toni medio-alti surclassavano i toni bassi. Quando conobbe **Jon Anderson** si sentì immediatamente in sintonia con lui: entrambi amavano la musica di **Simon & Garfunkel**. Si misero subito al lavoro e scrissero insieme il brano "Sweetness". **Chris Squire** fu scherzosamente soprannominato "The fish" perché amava passare ore e ore a mollo nella vasca. Un'abitudine deleteria, soprattutto se uno vive con altre persone e c'è un solo bagno per tutti, come capitava agli **Yes** agli albori della loro carriera. Musicisti e rispettive fidanzate facevano la fila in attesa che il 'pesce' **Chris** si decidesse a uscire dalla vasca.

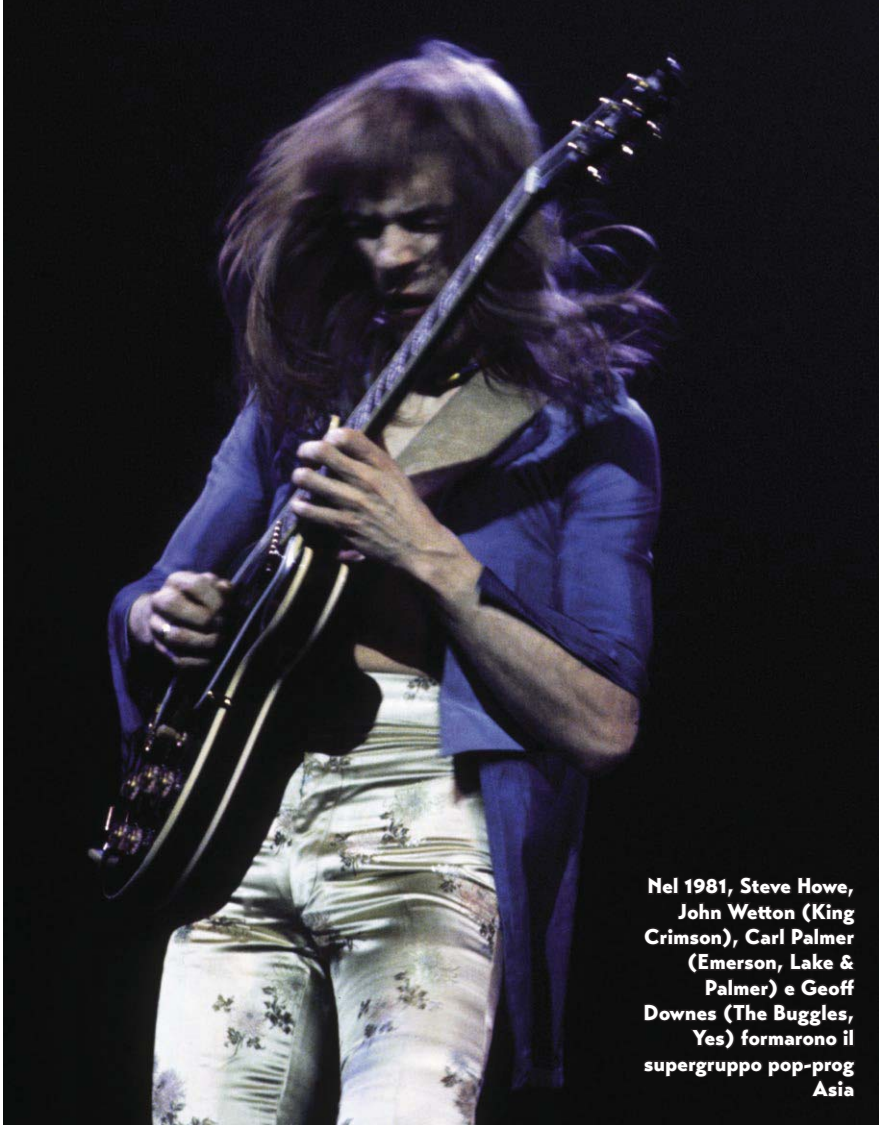
Nearly Yes

Nel 1967, **Squire** conobbe **Peter Banks**, che aveva una discreta esperienza in formazioni psichedeliche, rock e dream pop. **Banks** era un valido chitarrista ritmico e i suoi assoli ricordavano il cool jazz di **Wes Montgomery**. Nel gennaio del 1968, **Squire** e **Banks**, dopo aver suonato nei **The Syn**, formarono i **Mabel Greer's Toyshop**, una band che elaborò un sound molto personale da cui prenderà le mosse lo stile dei futuri **Yes**. **Banks**: «*Facevamo brani nostri e cover di "Light My Fire" dei* **Doors** *e di "I See You" dei* **Byrds**, *che contenevano lunghissimi assoli di chitarra.* **Mabel Greer's Toyshop** *era un nome cretino per un gruppo che lavorava seriamente. Quando* **Chris** *mi fece conoscere* **Jon**,

SLY'S OUT TO LUNCH

Gli Yes prendono il posto di Sly & Family Stone

Lo **Speakeasy** era un bel locale situato in Margaret Street. Lo gestiva **Roy Flynn** che, per il 16 settembre 1968, organizzò un concerto di **Sly & The Family Stone**. Lo show doveva cominciare alle 23:30 ma alle 23 arrivò una telefonata dall'etichetta della band: "*Buona sera,* ***Sly*** *ha deciso di andare a cena, quindi questa sera non suonerà*". Lo **Speakeasy** era stipato di gente e **Roy Flynn** venne assalito dal terrore: «*E adesso che cazzo faccio?*». Uscì dal proprio ufficio e incontrò **Tony Stratton-Smith**, il capo della **Charisma**, l'etichetta per cui incidevano i **Genesis**: «***Tony****, dove la trovo un'altra band in mezzora?*». **Stratton-Smith** gli disse che, proprio a due passi, vivevano alcuni musicisti che si facevano chiamare **Yes**, erano bravi e forse erano disponibili. **Flynn** telefonò a 'casa **Yes**'. Rispose **Jon**, che diede l'ok: sarebbero andati subito allo **Speakeasy**. All'una e trenta la performance cominciò. Nel pubblico c'erano **Eric Clapton** e **Keith Emerson**. Il concerto fu così bello che, al termine, **Roy Flynn** andò al microfono: «*Signore e signori, grazie per essere venuti. Questa avrebbe potuto essere una serata disastrosa, invece è stata magnifica!*». Infiammato dall'entusiasmo, **Roy** si propose come manager e la band accettò. Il giorno dopo il neo-manager acquistò un *vero* organo **Hammond**, una nuova batteria e un furgone rosso per trasportare gli strumenti musicali. Vista la sua intraprendenza, **Peter Gabriel** gli chiese di diventare manager dei **Genesis**, ma **Flynn** declinò l'offerta: «*No, una band alla volta*» .



Nel 1981, Steve Howe, John Wetton (King Crimson), Carl Palmer (Emerson, Lake & Palmer) e Geoff Downes (The Buggles, Yes) formarono il supergruppo pop-prog Asia

*lui disse: "Dobbiamo trovare un nuovo nome". Io proposi "***Yes***". A* **Jon** *piacque molto, al punto che, in seguito, rivendicò la paternità dell'idea. Niente di più falso: il nome l'avevo pensato io*».

I tre stavano cercando altri musicisti per completare l'organico quando lessero un'inserzione pubblicata da **Bill Bruford** sul magazine **Melody Maker**: "Batterista offresi". **Bill** era reduce da una triste esperienza all'estero: «*Ero appena tornato da Roma, dove mi ero trasferito per suonare con un gruppo italiano chiamato* **The Noise**, *dei miserabili inetti che mi fecero soltanto sprecare tempo*». Con **Jon**, **Chris** e **Peter** le cose andarono molto meglio ma **Bill Bruford** fu costretto a un compromesso: rinunciare al jazz per suonare rock. «*Non fu una vera rinuncia, dovetti soltanto adeguare il mio stile*» ha commentato **Bruford**, «*Per quanto mi riguarda gli* **Yes** *erano più jazz che rock*». L'ultimo ad arrivare fu il tastierista **Tony Kaye** (vero nome: **Anthony John Selvidge**), anch'egli reclutato leggendo le inserzioni sulle pagine di **Melody Maker**. Quando fu contattato, **Kaye** si vantò di possedere un organo **Hammond** ma non era vero: aveva un **Vox Continental**. **Kaye** diede un apporto fondamentale al sound dei primi **Yes**, non cercò mai di sovrastare gli altri e contribuì a fortificare l'ossatura di ogni brano.

Yes men

I cinque **Yes** avevano personalità forti, sia sotto il profilo artistico sia sotto quello umano.

La prima incarnazione del gruppo era la diretta emanazione delle intenzioni di **Jon Anderson** che, insieme a **Chris Squire**, scelse musicisti prevalentemente ritmici che davano solidità alle strutture. In questo modo, **Anderson** si assicurava un ruolo di primo piano: la sua voce spiccava su una base duttile e compatta allo stesso tempo. Solo in seguito arriveranno dei solisti di altissimo profilo (il chitarrista **Steve Howe** e il tastierista **Rick Wakeman**) che ridefiniranno i connotati stilistici della band. Negli **Yes** del 1968, le differenze si amalgamavano e gli opposti si univano, almeno inizialmente. **Jack Berrie**: «*Ognuno di loro era la persona giusta al posto giusto. Quando cominciarono erano motivati e lottavano contro le avversità. Gli inconvenienti tecnici li spinsero a lavorare con dedizione alle idee musicali. Andò tutto bene fino al momento in cui le grandi compagnie discografiche non decisero di puntare milioni di sterline su di loro: a quel punto si impigrirono e le performance diventarono abominevoli. Ma questo accadde molto tempo dopo. Agli inizi, il livello qualitativo era elevatissimo, soprattutto dal vivo*».

Il primo concerto degli **Yes** si tenne all'**East Mersea Youth Camp** di Essex, il 4 agosto 1968. Il giorno dopo suonarono nel tempio

La prima formazione degli Yes. Siamo nel 1969 e, da sinistra a destra, troviamo Peter Banks, Tony Kaye, Chris Squire, Bill Bruford, Jon Anderson

della musica rock di quegli anni: il **Marquee**. In scaletta c'erano molte cover (**Beatles**, **Traffic**, **Buffalo Springfield** e una canzone tratta da "West Side Story" di **Leonard Bernstein**). Non si trattava di semplici rifacimenti, bensì di arrangiamenti che stravolgevano gli originali. **Peter Banks**: «*La gente che veniva ai nostri concerti esultava. Annunciavamo: "Adesso faremo un pezzo dei* **Beatles***" e poi eseguivamo cover indiavolate di "Eleanor Rigby" o di "Every Little Thing". Li sorprendevamo*». All'epoca **Bill Bruford** portava delle scarpe da ginnastica chiare su cui aveva scritto con la penna biro "**Moon** go home", chiaramente riferito a **Keith Moon**. Quando **Banks** gli chiese per quale ragione ce l'avesse con **Moon**, il pungente **Bruford** rispose: «*Perché non è un batterista. È solo un tipo che tira dei colpi in giro*». Il 10 agosto 1968, gli **Yes** salirono sul palco di una discoteca trendy, il **Revolution Club** situato nel West End di Londra. I set erano due e i gestori del locale, spaventati dalla potenza della band, eccessivamente rumorosa per una sala da ballo, provarono a interromperli senza riuscirci. **Peter Banks**: «*Tra il primo concerto e il secondo facemmo una pausa. Ero lì per i fatti miei quando mi arrivò uno scappellotto sulla testa. Mi girai: era* **Pete Townshend** *degli* **Who** *che mi disse: "Tu sei un chitarrista con i coglioni! Hai lo stessa fottuta energia di* **Eric Clapton***! Sei grande!". Townshend diventò un fan degli* **Yes** *e ci invitò ad aprire i concerti degli* **Who** *durante un tour nelle università. Lui saliva sul palco un attimo prima di noi e ci presentava così: "Questa è la miglior band che possiate ascoltare". Durante il tour,* **Bill Bruford** *cambiò idea su* **Keith Moon** *e imparò ad apprezzarlo*».

«Questa è la miglior band che possiate ascoltare»
Pete Townshend, degli Who, parlando degli Yes

Goodbye Peter

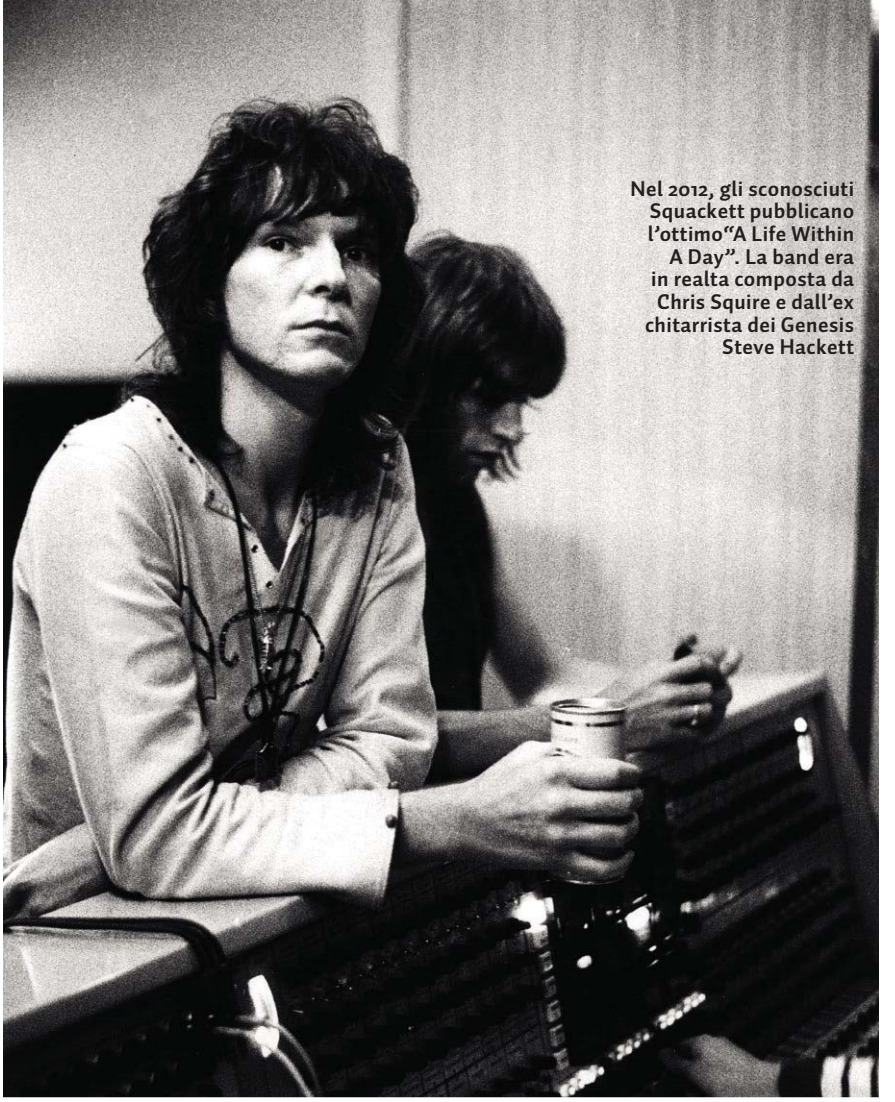
Chris Squire: «**Roy Flynn**, *il nostro primo manager* (vedi box), *si adoperò per farci mettere sotto contratto dalla* **Atlantic** *di* **Ahmet Ertegun**, *che ci propose un accordo per realizzare dodici dischi. Pensai: "È fantastico! Quest'uomo crede davvero in ciò che facciamo". In realtà* **Ertegun** *approfittò della nostra inesperienza e di quella di* **Flynn**. *Inserì delle clausole che garantivano a lui il grosso degli introiti e a noi poco o niente*».

Il primo disco della band venne prodotto da **Paul Clay** che, secondo **Peter Banks**, fece un pessimo lavoro: «*Avremmo voluto* **Paul McCartney** *ma non era disponibile.* **Clay** *era una persona piacevole ma di produzione artistica non sapeva un accidente e non aveva mai lavorato in sala d'incisione. Ci muovemmo alla cieca*». Nonostante ciò "YES" (pubblicato il 25 luglio 1969) è un buon disco, privo di momenti deboli ed efficace nel mostrare l'energia di un gruppo fortemente coeso. Non mancavano canzoni di grande potenza, come "Beyond And Before", "Looking Around" e "Harold Land", ricche di fraseggi rock, echi psichedelici, accenti jazz, passaggi folk. **Bill Bruford**: «*Eravamo costantemente tesi come se avessimo bevuto troppi caffé. Cercavamo di ottenere il massimo ma il produttore e il maledetto sound engineer non ci supportarono*». Sorprendenti le cover di "I See You" dei **Byrds** e di "Every Little Thing" dei **Beatles**, al punto da avere l'impressione che il gruppo lavorasse al meglio con materiale altrui. In seguito maturò nei cinque musicisti il fascino per le orchestrazioni sinfoniche tanto care a **Chris Squire**. Il secondo lavoro degli **Yes**, "Time And A Word", fu un tentativo maldestro di rendere orchestrale (coinvolgendo una *vera* orchestra) lo stile del gruppo. Il disco vendette poco in patria

TIME MACHINE: SANGUE A HOLLYWOOD

Il massacro di Bel Air

Al numero 10050 di Cielo Drive (Benedict Canyon, colline di Bel Air, contea di Los Angeles) sorgeva la villa in cui vivevano il regista **Roman Polanski** e sua moglie **Sharon Marie Tate**. Tra l'8 e il 9 agosto 1969, **Sharon, Jay Sebring**, **Wojciech Frykowski** e **Abigail Folger** si trovavano in casa. **Polanski** era in Europa e tardava ad arrivare. Nel cuore della notte i membri della setta **Charles Manson's Family** entrarono nella villa. L'obiettivo era vendicarsi di **Terry Melcher**, proprietario della casa e produttore della Columbia. **Melcher** si era rifiutato di mettere sotto contratto l'aspirante musicista **Manson**. Tutti gli ospiti furono trucidati brutalmente. **Sharon Tate** era incinta di otto mesi e mezzo. Con uno straccio intriso del suo sangue, una delle assassine, **Susan Atkins**, scrisse "PIG" sul muro. Su uno specchio del bagno venne scritto "Helter Skelter", titolo di un celebre brano dei **Beatles** che, secondo **Manson** e i suoi, significava "fine del mondo". L'estate dell'amore del 1967 fu cancellata dall'estate del sangue nel 1969.



Nel 2012, gli sconosciuti Squackett pubblicano l'ottimo"A Life Within A Day". La band era in realta composta da Chris Squire e dall'ex chitarrista dei Genesis Steve Hackett

GIORNALI E RIVISTE PDF: WWW.XSAVA.XYZ

e assolutamente nulla negli Stati Uniti. Né la band, né il manager **Roy Flynn** videro un soldo. Come se non bastasse, la **Atlantic** accarezzò l'idea di sciogliere il contratto. Alle difficoltà si aggiunse il licenziamento di **Peter Banks**: «*I contrasti cominciarono durante la realizzazione di "Time And A Word". Ero assolutamente contrario a includere un'orchestra e mi scontrai con il produttore* **Tony Colton**, *un appassionato di musica country chiamato da* **Jon Anderson**. **Colton** *detestava il mio stile e voleva che io suonassi come* **Jimmy Page**. *Si opponeva alle mie idee con ottusa ostinazione. Un giorno mi fece perdere le staffe e gli scagliai addosso la chitarra elettrica. Quando l'album uscì ero stanco e frustrato.* **Jon** *e* **Chris** *mi dissero che sarebbe stato meglio per tutti se fossi andato via. Lo feci*». **Anderson** e **Squire** invitarono **Robert Fripp** a lasciare i **King Crimson** per prendere il posto di **Banks**. La risposta di **Robert** fu: «*No, grazie*».

Hello Steve

Nell'allucinata "My White Bicycle" dei **Tomorrow** (band psych-pop attiva negli anni Sessanta) c'era una parte onnipresente di chitarra eseguita con l'effetto "wah-wah". L'esecutore era il chitarrista londinese **Stephen James "Steve" Howe** che si fece un nome negli ambienti alternative-underground: aveva tecnica e talento, sapeva entusiasmare sia il pubblico sballato dagli acidi sia gli esperti. Era una persona normale? «*Assolutamente no,* **Steve Howe** *è pazzo*» disse all'epoca **Jon Anderson**, «*Solo un pazzo si unirebbe agli* **Yes**. *Per questo abbiamo scelto lui*». L'ingresso del chitarrista portò una ventata di rinnovamento e tutti si sentirono in grado di fare faville. **Steve Howe**: «*Fu un vero coinvolgimento. Mi incoraggiarono a proporre idee, soluzioni e contributi creativi di ogni tipo. All'epoca, gli* **Yes** *erano in bolletta ma questo sembrava l'ultimo dei problemi. Lavorammo duro e producemmo "The Yes Album"*». Pubblicato il 19 marzo 1971, era un lavoro pienamente riuscito e canzoni/suite come "Yours Is No Disgrace", "I've Seen All Good People: Your Move / All Good People" e l'epica "Starship Trooper: Life Seeker / Disillusion / Würm" mostrarono il vero volto dei nuovi **Yes**. Anche la buona sorte aiutò la band, come ha raccontato **Chris Squire**: «*In quel periodo il servizio postale britannico entrò in sciopero e restò fermo per due mesi. I negozi di dischi non potevano inviare i resoconti delle vendite e, per compilare le chart, i magazine fecero riferimento unicamente agli store della* **Virgin** *di* **Richard Branson**, *presso i quali il nostro album andò molto bene. Così risultò essere il disco più venduto anche se non era così. Chi non ci conosceva disse: "Bé, questi* **Yes** *sono primi in classifica, devono essere proprio bravi, compriamo il disco e sentiamo com'è". I dirigenti della* **Atlantic** *videro che eravamo primi in classifica e dissero: "È incredibile! Quel gruppetto folk ce l'ha fatta". L'ingresso di* **Steve Howe** *aveva portato fortuna agli* **Yes**», I cinque musicisti erano pronti per la conquista dell'America ma, durante un trionfale tour oltreoceano, i rapporti tra **Howe** e **Kaye** si

Bill Bruford può essere considerato il batterista prog per antonomasia. Ha infatti suonato con tre dei gruppi simbolo del genere: Yes, Genesis e King Crimson

guastarono. **Chris Squire**: «**Tony Kaye** *amava bere e fare baldoria con le groupie.* **Steve** *era un tipo tranquillo, non beveva ed era fedele a sua moglie. Quando si trovarono a dormire nelle stesse stanze d'albergo scoppiarono i casini. Provammo a riavvicinarli e riuscimmo soltanto a peggiorare la situazione. Bisognava dividerli ma chi avremmo dovuto far uscire dal gruppo?* **Steve** *era diventato la star della band, quindi il cerino più corto rimase in mano a* **Tony**, *al quale mi toccò comunicare che non era più dei nostri*». **Bill Bruford** accolse con disappunto la notizia: «*Prima* **Peter Banks**, *poi* **Tony Kaye**. *Cos'aveva fatto di sbagliato* **Tony**? *Proprio nulla! Tra me e me pensavo: "Resteranno solo* **Jon**, **Chris** *e le loro ambizioni".*

Qualcuno nella band aveva messo gli occhi su un altro tastierista, molto più appariscente e poliedrico di **Tony**». **Squire**: «*Mentre cercavo un sostituto mi capitò in mano una copia di* **Melody Maker** *sulla cui copertina c'era la foto del favoloso tastierista degli* **Strawbs**, *mister* **Rick Wakeman**. *Quello era il nostro uomo*». Con l'ingresso dello straordinario **Wakeman** si arrivò all'ensemble perfetto. Il primo pezzo che la nuova band scrisse fu l'aggressiva e minacciosa "Heart Of The Sunrise", posta in chiusura dell'album "Fragile" che, con il successivo "Close To The Edge" (il primo uscì il 1 novembre 1971, il secondo il 13 settembre 1972), rappresenta a oggi l'apice creativo degli **Yes**, un dittico in cui il progressive rock esprime il meglio di sé: brani lunghi e articolati, suite avvincenti e mai noiose, assoli e improvvisazioni integrate perfettamente con orchestrazioni complesse e di grande respiro, parti cantate straordinariamente incisive. Eppure le cose stavano precipitando. **Bill Bruford** ricorda: «*Gli* **Yes** *erano cambiati. Il processo decisionale non aveva più nulla di democratico. Era il regno del terrore, un regime stalinista. Se non eri d'accordo con chi dettava le regole venivi epurato. Per quattro anni mi sentii in paradiso. Poi, all'improvviso, mi ritrovai negli inferi*».

«Steve Howe è pazzo. E solo un pazzo si unirebbe agli Yes»
Jon Anderson

Close to the end

Il successo degli **Yes** cresceva ogni giorno ma, nell'estate del 1972, **Bill Bruford** chiese un incontro a **Squire** per dirgli: «*Non mi diverto più. "Fragile" e "Close To The Edge" li avete concepiti tu,* **Jon** *e* **Steve**. *Siamo più rock che jazz. Mi dici cosa ci sto a fare qui? Ho chiuso con gli* **Yes**, *vado con i* **King Crimson**». Il bassista era incredulo. Lasciare gli **Yes** a quel punto era da pazzi: nessuno abbandona una band in piena ascesa che sta per trionfare in tutto il mondo. **Bruford** non tornò sui propri passi e il management degli **Yes** lo trascinò in tribunale, costringendolo a pagare una grossa penale e a rinunciare a buona parte delle royalty. Con perfetto tempismo arrivò il batterista rock **Alan White**, sul quale **Jon Anderson** e **Steve Howe** avevano già messo gli occhi da tempo. La fuoriuscita di **Bruford** coincise con una crisi creativa che sfociò nella magniloquenza del doppio album "Tales From Topographic Ocean" (1974), dove i momenti buoni non mancavano ma il manierismo prese il sopravvento. Il *progressive rock* stava entrando in una spirale negativa (da cui molti anni dopo si riprese, ma questa è un'altra storia). Restano le parole dell'acuto **Bill Bruford**: «*Nel 1974 "Red" dei* **King Crimson** *dichiarò la fine del prog. Era un lavoro duro e pessimista, non a caso* **Kurt Cobain** *lo elesse tra i suoi dischi preferiti*».

Schizoid Men

Il regno oscuro dei King Crimson

In piena esplosione psichedelica quattro musicisti e un poeta decisero di tentare un'impresa disperata: fare rock sperimentale e diventare la migliore band del mondo. In teoria poteva sembrare un suicidio, ma il primo disco dei King Crimson diventò una pietra miliare della Storia del Rock.

Testo: **Maurizio Maus Principato**

Un'aura di profonda ammirazione, timoroso rispetto e devota reverenza ha circondato i **King Crimson** di **Robert Fripp** sin dal loro debutto, l'album "In The Court Of The Crimson King", uscito il 10 ottobre 1969. I **King Crimson**: o li si ama o li si odia, non ci sono mezzi termini, è così da 44 anni. La loro influenza è stata profonda e classificarli come un gruppo progressive è riduttivo. Ma chi, o meglio, cosa sono i **King Crimson**? Lo abbiamo chiesto a **Fripp**, straordinario chitarrista e cofondatore della band, che nel corso del tempo ne è diventato il leader maximo. «*Non esiste un'unica risposta ma ci sono diversi approcci alla questione. Possiamo analizzare l'oggetto '***King Crimson***' in uno dei seguenti modi: degli individui che operano in uno o più gruppi; uno o più gruppi di individui che cooperano; una società inserita in un microcosmo; una struttura commerciale, destinata cioè a produrre reddito; un luogo dove si incontrano il possibile e l'impossibile o lo spirito e la materia; una scuola di apprendimento empirico, basata sull'esperienza e sulla pratica; un repertorio musicale; un modo di fare le cose.* **King Crimson** *non è solo la musica, inafferrabile eppure riconoscibile, dei* **King Crimson**. *Questa 'creatura' è vissuta abbastanza per superare ogni aspettativa iniziale».*

Per chi crede nel motto 'la libertà è dentro la struttura', le indicazioni di **Fripp** saranno sicuramente utili: lui decide come muoversi, il potenziale ascoltatore agirà di conseguenza e, alla domanda "Chi o cosa sono in **King Crimson**?", non potrà che rispondere: un enigma.

The best

«*Quando iniziammo avevamo un solo obiettivo: essere il migliore gruppo del mondo e diventare una leggenda*» ha dichiarato **Robert Fripp**, aggiungendo: «**Greg Lake**, **Ian McDonald**, **Michael Giles** *e io intendevamo raggiungere un apice creativo, pertanto la parola 'migliore' è da intendersi in questo senso. Nella cultura popolare, invece, 'migliore' è sinonimo di 'successo', a sua volta sinonimo di grossi guadagni. Però quando ci sono grossi guadagni la creatività si dissolve».*

Schizoid show

9 aprile 1969. Allo **Speakeasy** (Margaret Street n. 48, nei pressi di Oxford Circus, Londra) salì sul palco una nuova band, i **King Crimson**. Tra il pubblico c'erano parecchi musicisti, tra cui **Ginger Baker** (**Cream**), i **Moody Blues**, i **Manfred Mann** e gli **Yes**. Il batterista di questi ultimi, **Bill Bruford**, stava mangiando un sandwich innaffiato da whisky e cola. All'improvviso il silenzio scese nel locale e **Bruford** smise istintivamente di masticare. Le cameriere interruppero il servizio. I musicisti sul palco, ognuno al proprio strumento, erano immobili, con lo sguardo

I seriosi King Crimson nel 1969. Da sinistra a destra: Robert Fripp (chitarra), Ian McDonald (fiati, tastiere, mellotron, vibrafono, cori), Michael Giles (batteria, percussioni, cori), Greg Lake (basso, voce solista)

THE ROAD TO RED

Arriva il nuovo big-box dei King Crimson

In due parole: semplicemente straordinario. "The Road To RED" è il nome del box contenente la registrazione di sedici dei concerti tenuti dai **King Crimson** negli Stati Uniti tra il 28 Aprile e il 1° luglio 1974. Contiene ben 20 CD. L'audio restore è stato curato tra il febbraio e l'agosto del 2013 presso gli studi **DGM SoundWorld**. I concerti inediti sono cinque: Huston 5/6/74, El Paso 8/6/74, Denver 17/6/74, Grand Rapids 23/6/74, Asbury Park 28/6/74. In termini qualitativi, i sedici concerti, scrive il curatore dell'opera **David Singleton**, sono di tre tipi: bootleg (uno dei concerti), registrati dal mixer (dieci concerti), registrati con apparecchiatura professionale (cinque). La qualità audio è fuori discussione ma in alcuni, sporadici casi le registrazioni sono "incomplete" e questo è dovuto al fatto che, negli anni Settanta, tutto veniva inciso su nastro analogico, che sul più bello finiva. "Road To Red" resta un documento di eccezionale valore e contiene anche altre gemme: il mix 2013 curato da **Steven Wilson** e **Robert Fripp** del capolavoro "Red", un DVD con una selezione dei concerti sopra menzionati, due Blu-ray Disc con alcuni concerti e con diversi mix di "Red" (incluse le alternative take) e del live ufficiale "USA" uscito 39 anni fa. Infine, per esplorare a fondo il regno del *Re Cremisi*, ci sono ulteriori sorprese: un booklet ricco di foto rare, interviste inedite a tutti i membri dell'epoca (**Robert Fripp**, **Bill Bruford**, **David Cross**, **John Wetton**), cartoline e altri memorabilia. Nel 1974 **Robert Fripp** dichiarò (temporaneamente) conclusa l'esperienza **King Crimson** ma la band era in forma smagliante e "The Road to RED" è la testimonanza tangibile di ciò.

LA PLAYLIST ESSENZIALE

1969 - In the Court of the Crimson King

Uno dei primi dischi rock a non riportare il nome del gruppo in copertina. Cinque lunghi pezzi che uniscono magnificamente rock, jazz, musica sperimentale e classica. Il futuro, visto nel 1969.

- **Cat Food**
- **Cirkus**
- **Formentera Lady**
- **Peoria (live)**

in un punto lontano ma indefinito: per un lungo, interminabile minuto nessun di loro produsse i soliti 'rumori di assestamento' che precedono uno show: il batterista che scalcia alla grancassa, il chitarrista che accenna un fraseggio velocissimo per far capire quanto è bravo, il cantante che dice qualche parola al microfono per verificare che sia acceso. Di colpo partì "21st Century Schizoid Man" e il pubblico fu letteralmente spalmato sulle pareti dello **Speakeasy**. Un testo crudo e allucinato scritto dal poeta **Pete Sinfield** e cantato da **Greg Lake** tratteggiava l'avvento di un nuovo oscurantismo. Nel tema portante del brano, la musica era una violenta celebrazione del suono distorto, metafora di una condizione di umana sofferenza. La sezione centrale del pezzo, denominata "Mirrors", si apriva con un frenetico space-rock in 6/8 arricchito da cadenze jazz.

Le dissonanze del sax di **Ian McDonald** e i fraseggi iper-cinetici della chitarra di **Robert Fripp** si muovevano sulle fluide linee di basso di **Greg Lake** e sul frenetico drumming sincopato di **Michael Giles**. Poi il brano tornava su parti cantate per concludersi nel frastuono assoluto, trascinando il pubblico nel caos che evocava la condizione di totale disfacimento cerebrale e psichico dell'uomo schizoide del 21esimo secolo.

Un grande successo

La gente dello **Speakeasy** era in delirio. Al termine del concerto, **Robert Fripp** scrisse nel suo diario personale: «*Grande successo. Il passaparola ci farà finalmente guadagnare qualche soldo*». **Ian McDonald**, che nei giorni successivi andò con **Pete Sinfield** ad attaccare abusivamente dei poster con la scritta "King Crimson" in giro per Londra, dopo aver salutato la folla entusiasta saltò in macchina e si diresse a casa dei genitori. Arrivò alle 5:30 del mattino e prese nota di quanto accaduto, concludendo: «**Ginger Baker**, *i* **Moody Blues** *e i* **Manfred Mann** *sembravano letteralmente impazziti! I* **King Crimson** *li hanno fatti uscire di senno*». Non erano gli unici: **Bill Bruford** pareva addirittura sconvolto e, nelle settimane successive, prese a perseguitare **Robert Fripp**, chiedendogli: «*Posso suonare con voi? Posso? Allora, mi volete con voi?*». In tutta risposta, il chitarrista diceva serafico: «*Non ancora, non sei pronto*». Quando, nel 1972, **Fripp** fece salire a bordo lo scalpitante **Bruford**, **Bill** si rese conti di essersi messo nei guai: «*Mi regalò il testo di magia "Iniziazione all'ermetica" di* **Franz Bardon** (pubblicato in Italia dalla **Casa Editrice Astrolabio**, ndr). *Pensai che si trattasse di un'idea estemporanea. Capii che faceva sul serio quando, anziché darmi degli spartiti da studiare o del materiale da ascoltare, mi disse: "Dovresti leggere* **Gurdjieff**, **Ouspensky**, **Bennett** *e* **Castaneda***". C'era qualcosa di più in ballo che non delle 'semplici' melodie in tempi dispari*».

Fripp il solitario

Ai tempi delle scuole elementari, **Robert Fripp** stava solitamente in disparte: ai suoi occhi gli allievi della **Broadstone Primary School** erano una massa di zoticoni e lui passava l'intervallo da solo in classe. Nato il 16 maggio 1946 presso la **Bear Cross Nursing Home**, nel sud-ovest dell'Inghilterra, **Fripp** non si sentiva tuttavia a proprio agio nella condizione di auto-isolamento: «*Quando hai dieci anni, sapere di avere pochi amici o non averne affatto ti fa stare male*» dirà in seguito il chitarrista «*Uno dei tipi con cui mi piaceva passare del tempo era* **Gordon Haskell**». **Haskell** (il suo vero cognome era **Hionidies**) andava spesso a trovare **Fripp**: «**Robert** *aveva uno spiccato senso dello humour ma era come se abitasse da solo.* **Arthur** *ed* **Edith**, *i suoi genitori, non si relazionavano con lui e così* **Robert** *se ne stava tutto il tempo nella sua stanza, a studiare o ad ascoltare musica*». In realtà, i coniugi **Fripp** non erano completamente assenti: osservavano a distanza quello strano ragazzino occhialuto.

Nell'aprile del 1957, il piccolo **Robert** comprò due 45 giri, "Hound Dog" di **Elvis Presley** e "Singing The Blues" di **Tommy Steele**. La passione per la musica divampò in lui e mamma **Edith**, per Natale, gli regalò una chitarra. Pur essendo mancino, decise di suonare come destrimano: «*A 11 anni facevo rock, a 13 musica tradizionale, a 15 jazz*» ha spiegato **Fripp** al biografo dei **King Crimson**, **Sid Smith**. La sua prima insegnante fu la pianista **Kathleen Gartell**: «**Robert** *imparava molto velocemente e, dopo venti lezioni, lo mandai a studiare con il*

«Hendrix venne dietro il palco e urlò: "Questo è il gruppo migliore del mondo!"»
Robert Fripp

Hyde Park, Londra, 5 luglio 1969. Robert Fripp tiene le dita in esercizio mentre aspetta di salire sul palco. Quel giorno, 650 mila persone applaudirono l'esplosiva performance dei King Crimson. Greg Lake: «Il concerto di Hyde Park aumentò enormemente la nostra popolarità»

IL PERSONAL STYLIST DI ROBERT FRIPP

Chi ha suggerito al chitarrista di rinnovare il guardaroba?

Il frontman **Greg Lake** ha sempre prestato grande attenzione alla propria immagine ed, eventualmente, a quella di chi suonava con lui. Quando ascoltò **Robert Fripp** apprezzò la sua tecnica chitarristica (senza esserne eccessivamente impressionato: ben poche cose facevano colpo su **Lake**) ma restò profondamente disgustato dal suo tenore estetico. «*La prima volta che lo vidi indossava un pullover marrone, dei pantaloni di flanella grigi e un paio di mocassini neri: sembrava un alunno delle scuole elementari!*» ricorda l'esigente **Lake**, «*Lo trascinai in Portobello Road e girammo un po'. In una vetrina vedemmo un cilindro e un mantello scuro.*
*All'epoca **Robert** si esercitava suonando pezzi di **Paganini**. Pensai che il fascino oscuro del celebre violinista italiano potesse essere associabile a un abbigliamento tipo "Jack The Ripper", così lo convinsi a comprare mantello e cilindro. Non funzionò e **Robert**, forse per reazione, cominciò a vestirsi da hippy. Di male in peggio*».

Technical College, Ewell, 26 aprile 1969. I King Crimson attendono di fare il soundcheck. Da sinistra a destra: Robert Fripp, Michael Giles, Greg Lake, Ian McDonald

chitarrista **Don Strike**, *che aveva uno stile alla* **Django Reinhardt** *e amava il jazz di* **Charlie Parker** *e di* **Charlie Mingus**. *Da un altro insegnante,* **Tony Alton**, *apprese i rudimenti degli stili moderni e latin*». Nel 1961 **Robert Fripp**, seguendo i suggerimenti di **Strike**, si mise alla prova e cominciò a suonare in alcune band locali. Nel 1964 formò una prima incarnazione della **League Of Gentlemen**. Al basso c'era **Gordon Haskell**: «*Io ero un grande appassionato di black music, tutto ciò che era marchiato* **Stax** *o* **Motown** *mi esaltava. Il cantante del gruppo,* **Tino Licinio**, *era fortemente orientato al pop. E poi c'era* **Robert Fripp**, *che amava le cose un po' insolite: visto che non riusciva a fare il musicista 'normale', inventava continuamente degli stranissimi pezzi strumentali. Ben presto le nostre strade si divisero*». Si divisero solo per qualche anno: **Gordon Haskell** tornerà a lavorare con **Fripp** negli album "In The Wake Of Poseidon" e "Lizard" (entrambi del 1970) dei **King Crimson**.

Pete, Mike & Bob

I fratelli **Michael R. Giles** (batterista) e **Peter A. Giles** (bassista e cantante) iniziarono a suonare con continuità agli albori degli anni Sessanta. La band più importante in cui militarono si chiamava **Trendsetters LTD**. Nonostante il potenziale e gli sforzi, non riuscirono a sfondare. Nel 1967, i due **Giles**, frustrati dall'insuccesso, decisero di trasferirsi a Londra in cerca di maggior fortuna. Prima però era necessario formare una nuova band. **Peter Giles**: «*Passammo in rassegna parecchi musicisti della nostra zona ma erano uno peggio dell'altro. Qualcuno ci parlò bene di un certo* **Bob Fripp**, *che per noi era un perfetto sconosciuto. Lo invitammo per un'audizione. Ci convinse e lo arruolammo*». Provarono insieme per qualche settimana e poi si trasferirono nella capitale, al numero 93 di Brondesbury Road. Trovarono un ingaggio come gruppo di supporto del cantante confidenziale **"Hot Lips" Moreno**, presso il ristorantino **La Dolce Notte**, in Jermyn Street. Dopo questa penosa parentesi (durata solo tre giorni) si misero a scrivere pezzi originali. Ognuno componeva per conto proprio e poi dava le indicazioni su chi doveva suonare cosa. A volte si procuravano vecchi spartiti e li riarrangiavano. Durante una di queste fasi si verificò un incidente. «*Già. Quel povero bastardo di* **Fripp** *giurò di farmela pagare*» racconta **Peter Giles**, «*Era seduto davanti a una partitura e lo vedevo in difficoltà con la lettura a prima vista: doveva occuparsi dell'accompagnamento e della melodia solista. Così glielo feci bonariamente notare. Naturalmente stavo scherzando e lui non disse nulla. La cosa sembrava finita lì e invece no! Quattro mesi dopo, all'improvviso, mi aggredì verbalmente accusandomi di averlo umiliato perché non leggeva abbastanza bene la musica. E da lì in poi continuò a odiarmi*».

Gli allegri dementi

I brani del trio **Giles, Giles & Fripp** erano diversi da tutto ciò che si sentiva a Londra nel 1967 e nel 1968. La psichedelia furoreggiava, grazie a **Beatles**, **Pink Floyd**, **Cream**, **Jimi Hendrix Experience** e **Fleur De Lys**. Purtroppo **G, G & F** non facevano niente di simile e non erano neppure rock, folk, blues o jazz. Cos'erano, allora? Tutto e niente, quindi non classificabili. Per di più, si vestivano come degli antiquati gentiluomini di campagna e i dettami della moda, in quegli anni, imponevano fiori, piume e pellicce colorate.
Decisi a tentare il tutto per tutto, registrarono un eccellente demo, si vestirono come dei perfetti imbecilli (abito da sera e guanti da motociclista, con fiori veri infilati nelle tasche, tra i capelli, nelle giacche e nelle camicie)

«È eccitante vedere musicisti come Keith Emerson correre intorno al proprio strumento ma io non posso farlo, finirei per suonare in modo insoddisfacente»
Robert Fripp

Il polistrumentista Ian McDonald, al termine del primo tour americano del 1969, lasciò la band. Nel 1997 fu contattato da Fripp per riproporre il repertorio dei primi King Crimson con Michael Giles e John Wetton. Ian rifiutò dicendo: «Non ha senso. Nella band originale c'era Greg Lake, non Wetton»

IL RE A PEZZI

"In The Court Of The Crimson King" secondo gli autori

21st Century Schizoid Man

Robert Fripp: «*Nell'estate del 1968 avevo scritto un bel riff* (che poi costituirà l'apertura strumentale centrale della canzone) *ma ci mancava tutto il resto.* ***Greg Lake*** *suggerì di iniziare il pezzo con un accordo di DO minore brutale e distorto, su cui lui avrebbe cantato il testo scritto da* ***Pete Sinfield****. Poi* ***Ian McDonald*** *propose di aggiungere un passaggio di FA, FA# e SOL per aumentare la tensione. Io inserii dei velocissimi fraseggi di chitarra che fanno da ponte tra la seconda e la terza strofa. L'idea di eseguire gli stacchi con tutti gli strumenti all'unisono fu di* ***McDonald****.*
Un eccellente esempio di come lavora un vero collettivo creativo».

I Talk To The Wind

Ian McDonald: «*Questo pezzo rappresenta il lato folk, romantico e pastorale dei* ***King Crimson****. In origine io suonavo la chitarra acustica nella parte introduttiva ma nel disco questa intro non c'è. Qualcuno disse: "Se in un gruppo hai un* ***Robert Fripp*** *nessun altro potrà imbracciare una chitarra". In verità la decisione fu mia: avevo già troppo da fare con fiati e tastiere*».

Epitaph

Greg Lake: «*Scrissi io la melodia principale di "Epitaph". Amo questa canzone perché riesce a esprimere molto bene il 'sentire' di un'epoca e la fine di un sogno. Da una parte ci sono visioni idealistiche e naif dell'amore, della speranza e della pace, dall'altra la violenza che serpeggia nella società. L'unica cosa che non mi piace è la parte cantata: se avessi usato delle tecniche appropriate il risultato sarebbe stato migliore*».

Moonchild

Michael Giles: «*L'autore principale in questo caso è* ***Robert Fripp****, mentre* ***Ian Mcdonald*** *si occupò degli arrangiamenti e inserì alcuni dettagli che impreziosirono l'insieme. Il pezzo parte come una ballad e poi si eleva verso l'astrazione. Dal vivo ci consentiva di fare lunghe e imprevedibili improvvisazioni, che piacevano sia a noi che al pubblico*».

«I King Crimson avevano una motivazione primaria: progredire continuamente, senza mai fermarsi a guardare indietro» - Robert Fripp

e andarono alla **Decca**, l'etichetta che qualche anno prima si era lasciata sfuggire i **Beatles**. I responsabili della label restarono favorevolmente impressionati dalla musica dei tre e proposero loro un contratto. Nella notte successiva, **Robert Fripp** lesse tutte le clausole e le riscrisse completamente, modificando ciò che appariva ambiguo o pericoloso. **G, G & F** registrarono "The Cheerful Insanity of Giles, Giles & Fripp" presso gli studi della **Decca** in Broadhurst Gardens. Il risultato era insoddisfacente. Fatta eccezione per il magazine **Record Mirror** (che disse: «*Questo disco è splendido*»), la stampa specializzata non espresse pareri favorevoli per il debutto di **G, G & F**. Il batterista degli **Who**, **Keith Moon**, dalle pagine di **Melody Maker**, sentenziò: «*Liberateci da questa roba!*». **Robert Fripp**: «*Ci sono solo due brani degni di essere citati, "Suite no. 1" ed "Erudite Eyes", entrambi miei. A quel punto era chiaro che la distanza concettuale tra i due* **Giles** *e me era sempre più grande. "Erudite Eyes" fu il punto di partenza che condusse, mesi dopo, alla scrittura di "21st Century Schizoid Man"*».

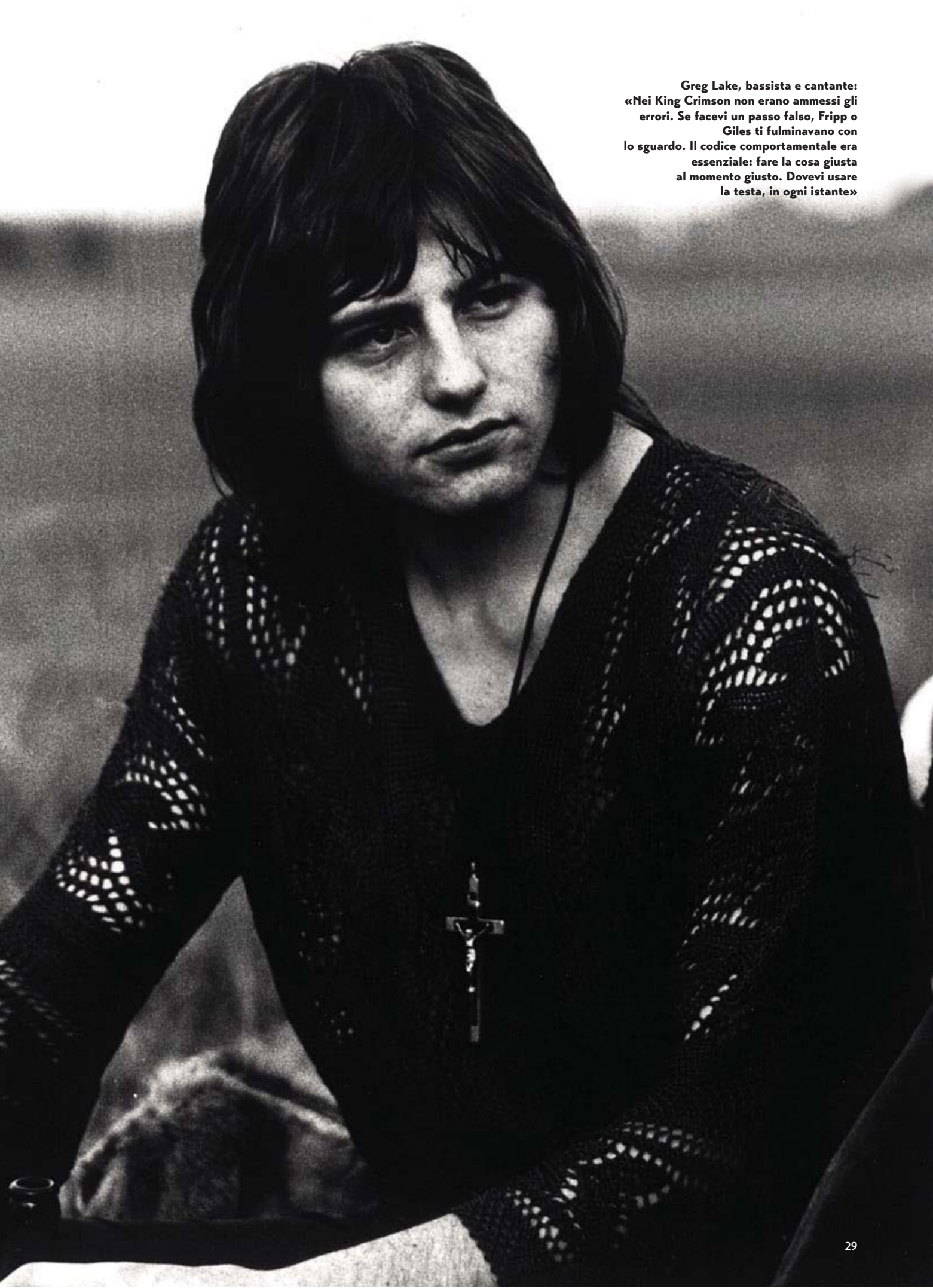
New entry

Ian McDonald era un adolescente irrequieto e indisciplinato. Nel 1961, all'età di quindici anni, decise di lasciare la scuola così i suoi genitori lo costrinsero ad arruolarsi. Frequentò la **Royal Military School of Music**, dove studiò sassofono, flauto e clarinetto; imparò a suonare la chitarra e le tastiere da autodidatta. Nel 1964 venne spedito con una banda militare nella Guyana Britannica. In quel periodo si cimentò con molti generi: cocktail jazz, swing, big band, cantò pure in un coro maschile. Un giorno sentì alla radio "Day Tripper" e "We Can Work It Out" dei **Beatles** e pensò che, una volta tornato a casa, avrebbe iniziato la carriera di musicista. Dismessa la divisa, **McDonald** cominciò a frequentare i club londinesi e fece un'audizione per entrare nei **Creation**, fondati da un programmatore che sognava di diventare poeta o quanto meno cantautore, **Pete Sinfield**. Era il 1968 e **Pete** gli fece sentire una canzone intitolata "The Court Of The Crimson King". La suonarono tutti insieme, poi **McDonald** prese **Sinfield** da parte: «*Senti* **Pete**, *qualcuno te lo dovrà pur dire: questo gruppo è senza speranze, credimi. I tuoi testi sono davvero interessanti, quindi... perché non abbandoniamo i* **Creation** *e non proviamo a scrivere qualcosa insieme?*». **Sinfield** accettò. Dopo vari ripensamenti decisero di chiamare il loro nuovo gruppo **Infinity**.

Verso il regno

Nel giugno del 1968 gli **Infinity** iniziarono a frequentare l'appartamento dei **G, G & F** in Brondesbury Road. **Robert Fripp** apprezzava il talento di **McDonald**:

«L'unico modo di preservare identità e integrità è fare ciò che vuoi, sperando che interessi anche a chi decide di ascoltarti»
Robert Fripp

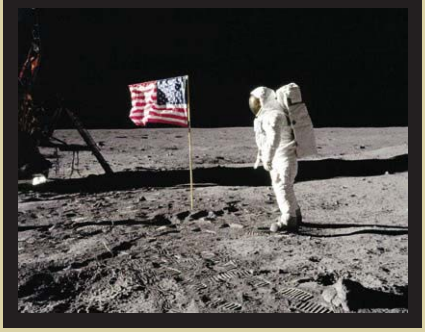


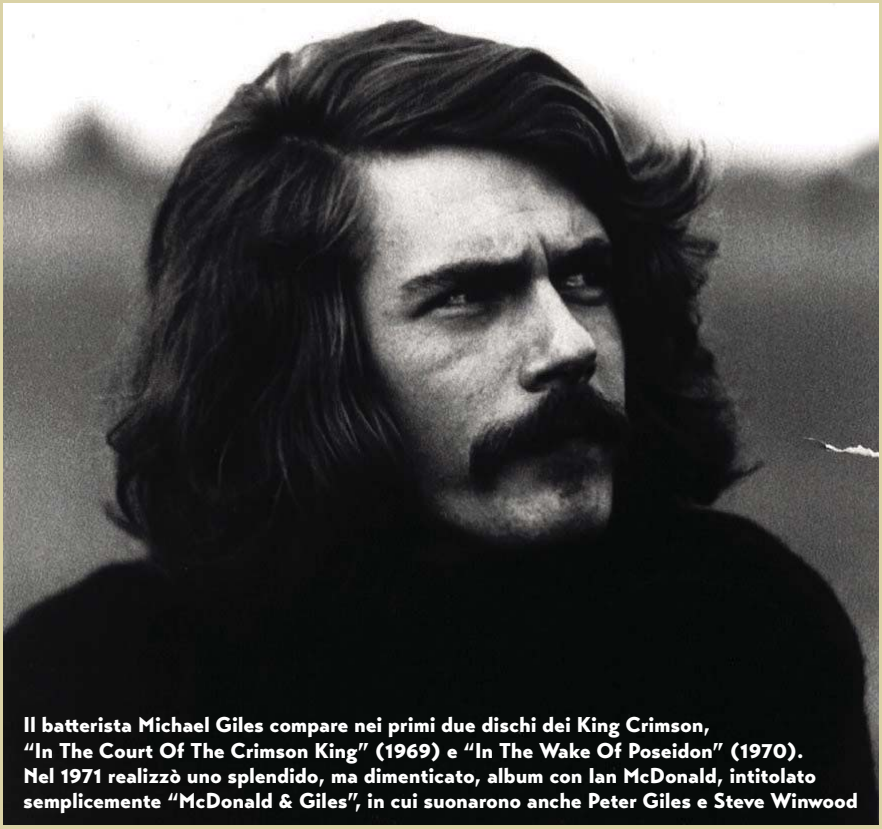
Greg Lake, bassista e cantante: «Nei King Crimson non erano ammessi gli errori. Se facevi un passo falso, Fripp o Giles ti fulminavano con lo sguardo. Il codice comportamentale era essenziale: fare la cosa giusta al momento giusto. Dovevi usare la testa, in ogni istante»

TIME MACHINE: MEN ON THE MOON

Il viaggio spaziale più famoso di tutti i tempi

20 luglio 1969: tre mesi prima che esca "In The Court Of The Crimson King" la navicella spaziale Apollo 11 raggiunge la Luna. **Neil Armstrong** è il primo uomo a mettere un piede sul suolo lunare, sei ore dopo l'approdo. Con lui c'è **Buzz Aldrin**. La loro passeggiata durerà circa due ore e mezza. Tutto il mondo segue in diretta l'evento. Un terzo membro della missione, **Michael Collins**, rimane nell'orbita lunare pilotando il Modulo di Comando. L'Apollo 11 era stato lanciato nello spazio dal razzo Saturn V, partito dal Kennedy Space Center. La missione termina con successo il 24 luglio, con l'ammaraggio dell'Apollo 11 nell'Oceano Pacifico.





Il batterista Michael Giles compare nei primi due dischi dei King Crimson, "In The Court Of The Crimson King" (1969) e "In The Wake Of Poseidon" (1970). Nel 1971 realizzò uno splendido, ma dimenticato, album con Ian McDonald, intitolato semplicemente "McDonald & Giles", in cui suonarono anche Peter Giles e Steve Winwood

«*Aveva uno straordinario senso dell'armonia*». Nel settembre successivo, l'incompatibilità tra **Peter Giles**, che voleva fare pop, e **Robert Fripp**, che voleva fare altro, diventò evidente. Il chitarrista, propenso ad allontanare **Peter**, ne discusse con **Michael Giles**, il quale fu molto chiaro: «*Sono d'accordo con te. La direzione musicale che stai indicando mi convince. Il fatto che* **Peter** *e io siamo fratelli non deve influenzare la musica. Gli voglio bene ma se lui ha altre ambizioni, è giusto che segua la propria strada*».

Ne parlarono con **Peter Giles** il quale, a malincuore, se ne andò. Al suo posto arrivò il giovane ma esperto cantante, bassista e chitarrista **Greg Lake**, chiamato da **Fripp** che ne seguiva le attività da tempo. I due non si conoscevano personalmente, anche se avevano entrambi studiato con **Don Strike** nei primi anni Sessanta. Il 22 gennaio 1969 il quartetto decise di adottare il nome **King Crimson** (Re Cremisi), che era un modo poetico di chiamare Belzebù ideato da **Sinfield**. La scelta risultò particolarmente azzeccata perché il cremisi (rosso tendente al porpora) ben rappresentava lo spirito dei musicisti della band: motivati, determinati e ossessionati, praticamente posseduti.

Il produttore sbagliato

Gli agenti teatrali **David Enthoven** e **John Gaydon** lasciarono il loro lavoro per diventare i manager dei **King Crimson**. La **Decca** stava considerando la possibilità di mettere sotto contratto questa nuova formazione e chiese a **Tony Clarke**, che in precedenza aveva prodotto i **Moody Blues**, di occuparsi di loro. Il motivo era uno solo: l'energia dirompente del gruppo veniva vista come un possibile boomerang e quindi avrebbero cercato di livellare gli eccessi con l'aiuto di **Clarke**. Fu la scelta sbagliata al momento sbagliato. **Fripp**: «**Tony Clarke** *era inadatto al ruolo. Dopo aver sentito "I Talk To The Wind" mi fece strimpellare per ore gli accordi del ritornello. Era notte fonda e io continuavo a suonare perché lui lo voleva. Non mi piace suonare e di notte preferisco dormire. In sostanza: lui non vedeva i musicisti e non vedeva neppure la band, vedeva solo ciò che aveva in mente, ovvero replicare i* **Moody Blues**. *Non ho niente contro* **Clarke**, *semplicemente non c'entrava nulla con i* **King Crimson** *e quindi doveva andare via. Punto. Lo incontrai anni dopo, all'aeroporto di* **Heathrow**, *e mi guardò di sbieco: era ancora arrabbiato con me*». La presenza di **Clarke** fu avversata anche da **Giles**, **McDonald**, **Lake** e **Sinfield**. Quando fu evidente che i **King Crimson** non avrebbero accettato ingerenze esterne, **Clarke** tolse il disturbo.

Il plauso di Jimi Hendrix

Il decimo concerto dei **King Crimson** si tenne al **Revolution Club** di Bruton Place. Secondo **Ian McDonald** fu il migliore tra i primi show della band. **Jimi Hendrix** ammirava i **King Crimson** e, dopo il concerto del **Revolution Club**, corse nel backstage per congratularsi con tutti, in particolare con **Fripp**, che ricorda: «*Era vestito di bianco e aveva la mano destra fasciata. Mi disse: "Qua la mano amico, dammi la sinistra: è quella più vicina al cuore!", dopodiché si mise a urlare: "Questo è il gruppo migliore del mondo!"*».

«Giù dal palco!»

In piena estate si presentò la grande occasione: i **King Crimson** furono invitati a suonare all'happening del 5 luglio 1969 organizzato dai **Rolling Stones** presso **Hyde Park**. Con loro c'erano: **Screw**, **Alexis Korner's New Church**, **Third Ear Band**, **Roy Harper**, **Pete Brown & His Battered Ornaments**. Gli headliner erano ovviamente gli **Stones**.

Quando salirono sul palco erano piuttosto nervosi, davanti a loro c'erano 650mila persone, e attaccarono una spietata tracklist: "21st Century Schizoid Man", "The Court Of The Crimson King", "Get Thy Bearing", "Epitaph", "Mantra", "Travel Weary Capricorn" seguita da una lunga improvvisazione strumentale e infine la rilettura del brano "Mars" di **Gustav Holst**. Durante l'assolo di **McDonald** in "21st Century" l'entusiasmo della massa esplose e una folla indistinta corse alla base del palco, dove restò per tutta la durata del set.

Fripp: «*Avremmo potuto continuare ancora a suonare, la gente avrebbe apprezzato, ma i roadie degli* **Stones** *ci bloccarono: "Giù dal palco". Non una parola di più. Giù dal palco e basta*».

L'ex-programmatore e figlio dei fiori Pete Sinfield fu il poeta dei King Crimson: «Ho sempre amato scrivere ma negli anni Sessanta ebbi una folgorazione quando ascoltai "Fairy Tale" di Donovan»

From Genesis to Revelation

Quella copertina, Anthony Phillips se la ricorda molto bene: un quadrato completamente nero e, in alto a sinistra, una minuscola scritta, con caratteri gotici gialli. È in questo modo che, il 7 marzo del 1969, il debut album dei Genesis fa capolino nei negozi di dischi.

Intervista: **Mario Giammetti**

Qualcuno, addirittura, lo colloca erroneamente negli scaffali religiosi. È il primo, timido passo di una band che, di lì a poco, sarà tra i pionieri del progressive britannico e che, attraverso tante mutazioni, arriverà fino alla fine degli anni 90 (*reunion* del 2007 a parte), generando in parallelo una miriade di carriere dal successo eccezionale (Peter Gabriel, Phil Collins), buono (Mike & the Mechanics di Rutherford, Steve Hackett) o di grande apprezzamento tra gli appassionati (Tony Banks, Anthony Phillips). Proprio con il biondo chitarrista, titolare di oltre 30 album solo e nome di punta della library music, abbiamo ripercorso gli eventi che portarono alla nascita dei Genesis e a quell'esordio che compie in questi giorni il mezzo secolo, in attesa della ristampa che, non si sa ancora in quale forma, pubblicherà la Cherry Red nel corso di quest'anno.

Racconta la leggenda che, quando si sciolsero gli Anon, tu e Mike Rutherford chiedeste a un altro studente del college Charterhouse di suonare il pianoforte per voi. Solo che questo ragazzo, Tony Banks, si portò dietro anche Peter Gabriel, che finì col cantare tutte le canzoni del vostro demo. Per te fu difficile mollare il microfono, dato che in quel momento eri tu il cantante?

Per niente, perché non avevo mai cantato prima e non mi consideravo affatto un cantante. Ma quando si trattò delle nostre canzoni, pensai che avrei dovuto anche cantarle, il che non aveva nulla a che fare col fatto di avere o meno una buona voce. Quindi, fu un sollievo quando Peter se ne prese cura, con risultati di gran lunga migliori.

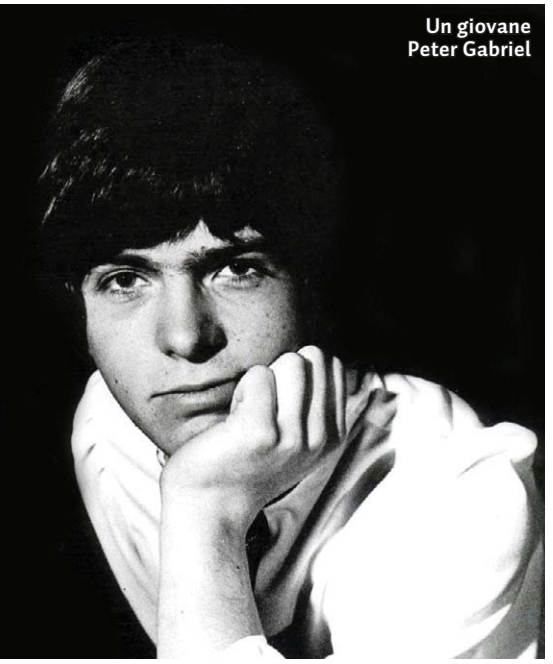
Mike all'epoca scriveva poco, lo facevi molto più tu...

Mike e io cominciammo a comporre insieme all'inizio del 1966 e, dapprincipio, facevamo cose prettamente blues. È stato il primo in assoluto con cui abbia mai scritto ma è vero che non contribuiva molto, all'inizio. Però stava cominciando a venir fuori.

Gli Anon nel 1966. Anthony Phillips è all'estrema destra. Il cantante è Richard Macphail.

Pubblicato
su Classic Rock
n 76
Marzo 2019

I Genesis nel 1968. Da sinistra, Tony Banks, Mike Rutherford (seminascosto), Anthony Phillips, il primo batterista Chris Stewart e John Alexander. Quest'ultimo è l'amico che consegnò il primo demo dei non ancora Genesis nelle mani del produttore Jonathan King alla Charterhouse.


Un giovane Peter Gabriel

Anthony Phillips

PH JOHN ALEXANDER

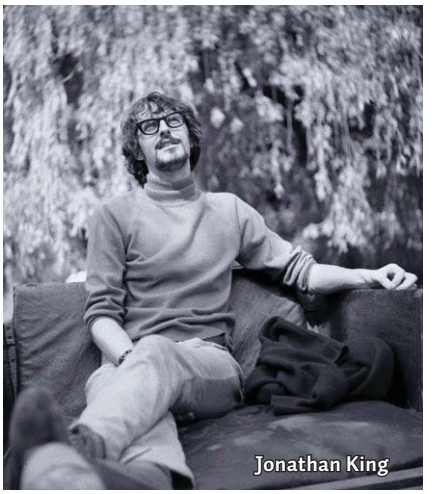
Gira voce che il desiderio tuo, di Mike, Peter e Tony, fosse semplicemente quello di comporre, e che diventaste una band solo perché nessuno voleva suonare le vostre canzoni. Una storia romantica, ma non sono sicuro che tutta la band condividesse questo pensiero. Specialmente tu, che all'epoca eri un giovane ambizioso che voleva diventare una star...

Forse solo un pochino, ma devi considerare che, diversamente dagli altri, io ero già stato in altre band, fin da quando avevo solo 11 anni.

Quel tipo di politiche mi aveva un po' stancato e così, quando cominciammo a scrivere materiale nostro, fu piuttosto rinfrescante non avere più a che fare con grandi prove e discussioni continue. Tutto ciò non era affatto frustrante, per me, anzi ero felicissimo. E poi, non è che volessi disperatamente diventare una star.

Fu un ex studente della Charterhouse, Jonathan King, a darvi fiducia per primo e a trovare il contratto con la Decca.

King accese un riflettore su di noi, che eravamo molto timidi e non avevamo ancora confidenza. Poi era carismatico, conosceva un sacco di star ed era capace di parlare per ore e la gente si sedeva per ascoltare rapita da quello che raccontava. Inoltre, aveva avuto un po' di successo [col brano *Everyone's Gone To The Moon*, *ndr*] ed era stato un giornalista. Noi, quindi, eravamo alla sua mercé e facevamo semplicemente quello che ci diceva. Ci fece registrare due singoli [pubblicati tra il febbraio e il maggio del 1968, *ndr*] e, in seguito, ci propose anche un album, dove confidavo in una minore attenzione verso considerazioni di carattere commerciale. Non è che King ci facesse fare quello che volevamo, ma all'inizio non interferì in maniera eccessiva e suppongo che abbia pensato: ok, i singoli non hanno funzionato, magari andrà meglio con l'album. Nel frattempo eravamo diventati una vera band, ciascun musicista suonava bene insieme agli altri, con Tony al piano e l'organo, io alle chitarre, Mike al basso e un po' di chitarra... L'album conteneva soprattutto composizioni firmate da Pete e Tony (nelle quali io e Mike non avemmo un grande input) e brani miei coi quali, invece, gli altri ebbero parecchio a che fare. Io scrissi *In Hiding*, *In The Wilderness* e *Window*, quest'ultima a quattro mani con Mike.


Jonathan King

«Riascoltando certi vecchi demo, trovo che stessimo elaborando canzoni pre-prog, articolate in 5 o 6 sezioni diverse e decisamente troppo lunghe»

Dopo tutti questi anni, come consideri la vostra collaborazione con King?

Riascoltando certi vecchi demo, trovo che stessimo elaborando canzoni pre-prog, articolate in cinque o sei sezioni diverse e decisamente troppo lunghe. King odiava tutto ciò ed eliminava regolarmente le parti più estese. L'unica che cercammo di intrufolare nell'album fu la mia *A Place To Call My Own*, ma lui tagliò pure quella e ci aggiunse una coda orchestrale.

Non è che volessimo fare i geni, volevamo solo procedere con le cose più interessanti che avevamo scritto, quelle più d'avanguardia, ma lui ci riportava sempre alle basi. Era un animale commerciale e non comprendeva il potenziale dei Genesis, soprattutto quando suonavamo canzoni lunghe costituite da cose più heavy, quello proprio non faceva per lui. Ma ci diede una grande spinta e ci incoraggiò. In definitiva, direi che è stato certamente responsabile della formazione dei Genesis, ma non del loro successo.

Di chi fu l'idea degli schiocchi di dita nel primo brano, *Where The Sour Turns To Sweet*?

Di Jonathan... Ripeto, aveva un sacco di belle intuizioni e non posso dargli colpe, perché al principio fu tutto bellissimo gra-

Arthur Greenslade

zie anche ai suoi input e al suo supporto. L'album fu una vera gioia da fare: non ricordo una sola discussione riguardo le canzoni. E il processo di registrazione fu fantastico.

I collegamenti tra una canzone e l'altra, poi, erano degli inni...
Tutti noi condividevamo la passione per gli inni moderni, quando eravamo alla Charterhouse, così Tony, essendo il pianista, ci disse che avrebbe potuto suonarli. Fu Tony il propulsore di quell'idea.

Le registrazioni avvennero durante l'estate del 1968. Un anno davvero cruciale, con gli assassinii di Martin Luther King e Bob Kennedy e le rivolte studentesche dei ragazzi francesi... Tutto ciò influenzò in qualche modo le registrazioni?
No, non credo che fece alcuna differenza. Gli anni 60 furono un periodo incredibile e accadevano così tante cose e non solo a livello sociale e politico. Per esempio, il concerto di Hendrix cancellato per la morte di Brian Epstein, nell'agosto 1967: mi ricordo che una parte di noi ci andò solo per apprendere la cattiva notizia da Chas Chandler, l'ex bassista degli Animals. Ci eravamo incontrati a casa dei genitori di David Thomas [amico storico dei Genesis e corista sul primo album, *ndr*], vicino Baker Street, e mi ricordo che c'era anche una ragazza americana chiamata Jade. Succedeva ogni sorta di cosa, l'omosessualità fu legalizzata solo nel 1967 e la società stava cambiando drammaticamente e, anche se questo non modificò il corso dell'album, eravamo pur sempre il prodotto di tutti i mutamenti sismici che si succedevano in quel periodo. Ed eravamo ovviamente influenzati dalla musica di altra gente. Per i testi dovresti chiedere a Peter, ma credo che nessun evento specifico ebbe un particolare impatto sul nostro lavoro.

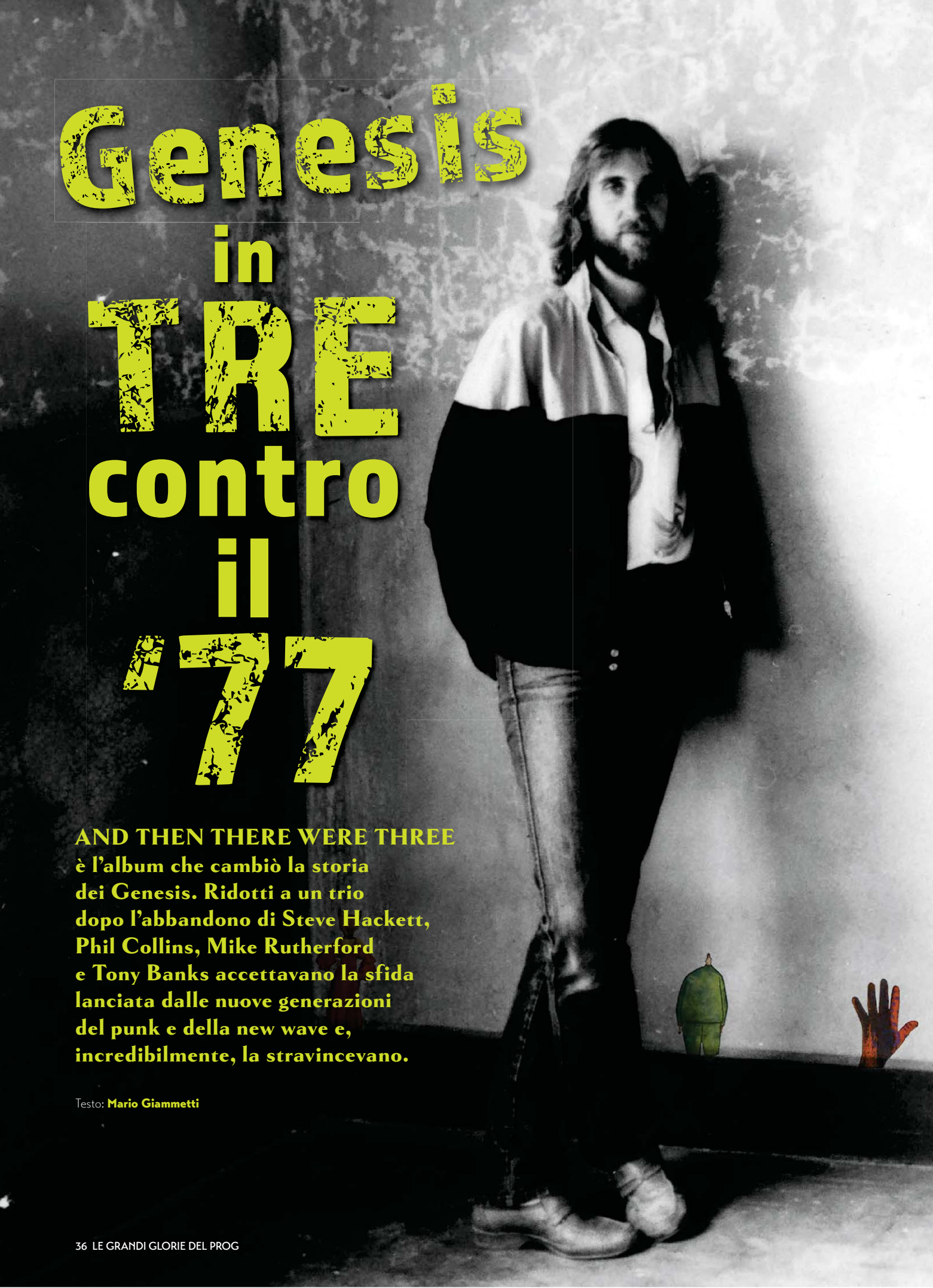
Arthur Greenslade, l'arrangiatore degli archi, era abbastanza conosciuto. Lo avete mai incontrato?
No. Passata l'estate, mentre noi eravamo ritornati a scuola, King remixò il disco e ci aggiunse gli archi per dargli un appeal più orecchiabile. Trasformò le backing track da stereo a mono e le riempì di violini e ottoni ad alto volume. Fummo letteralmente scioccati quando ascoltammo il risultato. Sicuramente conosci la storia degli altri, che rimasero in piedi impietriti. Io, invece, uscii dalla porta e mi chiusi in una stanza buia per circa mezz'ora. Sentivo che tutto il mio mondo si stava sbriciolando ed ero convinto che, se prima l'album era quasi decente, ora era stato completamente macellato.

FROM GENESIS TO REVELATION uscì però solo nel marzo 1969, circa nove mesi dopo le registrazioni. Immagino che, nel frattempo, voi foste cresciuti. Sentivi che fosse ancora il tuo album o, se avessi potuto, lo avresti registrato daccapo?
No, quello non era più il nostro album, per via di tutto ciò che era stato fatto in postproduzione. Non posso parlare per gli altri, ma io ne fui estremamente deluso, anche se non arrivai a disconoscerlo. Tra l'altro, i nostri amici avevano sentito la versione stereo e, di fronte a questa in mono, con gli archi e un sound più debole, ci chiedevano come avessimo potuto permettere a Jonathan King di farci tutto questo... Ma naturalmente non fummo affatto interpellati. Come dicono i francesi, *fait accompli*: fummo messi davanti al fatto compiuto.

Cosa accadde dopo?
Mi ammalai, una forte mononucleosi mi tenne fuori dai giochi per un mese. Quando mi fui ripreso, passai due mesi per perfezionare i miei A level [esami divisi per materia per consentire l'accesso all'università, *ndr*] e non ebbi tempo per pensarci. Quindi dalla pubblicazione del disco e fino alla fine di giugno, davvero non ci badai più. Alla fine, l'Lp vendette circa 650 copie, un grande fallimento sia commerciale (dovuto anche alla totale assenza di promozione) che artistico, perché il nostro tentativo di essere un po' differenti si scontrò con quello di King di rendere tutto più fruibile e questo finì col farlo suonare fiacco e zoppicante.
Cominciammo a gironzolare per la BBC cercando di convincere qualcuno a trasmetterlo, ma senza successo. Intanto, però, io e Mike avevamo scoperto le chitarre a 12 corde e scrivere con quelle fu una grande emozione: iniziammo a sperimentare con i pattern e a suonare insieme gli stessi accordi. Non stavamo tentando di essere particolarmente intelligenti o diversi, ma amavamo davvero quel sound, che di lì a qualche mese ci avrebbe condotti a TRESPASS.

Genesis 1968. Da sinistra: Phillips, Rutherford, Banks, Gabriel, Stewart.

Genesis in TRE contro il '77



AND THEN THERE WERE THREE è l'album che cambiò la storia dei Genesis. Ridotti a un trio dopo l'abbandono di Steve Hackett, Phil Collins, Mike Rutherford e Tony Banks accettavano la sfida lanciata dalle nuove generazioni del punk e della new wave e, incredibilmente, la stravincevano.

Testo: **Mario Giammetti**

I Genesis messi al muro: (s-d) Mike Rutherford, Phil Collins, Tony Banks.

I Genesis nel 1977, con Chester Thompson (secondo da sin.) e Steve Hackett (primo a destra).

Phil Collins nei panni dell'ubriacone Joe.

"Una volta che avevamo dimostrato di potercela fare anche in quattro, era diventato tutto troppo facile. Suonavamo un concerto dietro l'altro davanti a 20.000 persone e cominciai a chiedermi se fosse davvero questo quello che volevo. Scrivevo sempre di più, ma la band accettava poche cose mie. Ero pieno di idee che però non ottenevano, per parlar chiaro, la stessa attenzione di quelle di Tony Banks. Ho un rispetto enorme per Tony, ma stava facendo la parte del leone e, avendo già pubblicato un album solista di successo [VOYAGE OF THE ACOLYTE, 1975, *ndr*], mi sentivo come uno costretto a tornare a scuola dopo aver lavorato". (Steve Hackett)

Gli equilibri interni in una band sono sempre qualcosa di molto complicato da gestire. Specie se questa band è costituita da un collettivo impressionante, prima di ogni altra cosa, proprio a livello compositivo. I Genesis hanno superato in maniera a dir poco eccezionale l'addio di Peter Gabriel, pubblicando tra febbraio e dicembre del 1976 due album (A TRICK OF THE TAIL e WIND & WUTHERING) di folgorante bellezza e oltretutto baciati da un successo superiore a quello mai ottenuto con il carismatico cantante. Tirato un gran sospiro di sollievo, i quattro si mettono dunque a lavorare ai mix di quello che diventerà il doppio live SECONDS OUT, in cui Phil Collins (con Bill Bruford o Chester Thompson alla batteria) dimostra di essere ben più che capace di cantare e tenere buono il pubblico, pur approcciandolo in maniera profondamente diversa rispetto al predecessore.

Ma è proprio a quel punto che Hackett sente che la misura è colma. Collins: "Stavamo missando ai Trident Studios e incontrai Steve nella strada dove avevo parcheggiato. Gli chiesi se volesse un passaggio, mi rispose di no e che ci saremmo sentiti più tardi. Quando arrivai in città, Mike mi domandò se Steve mi avesse detto nulla. Lui, Tony e il produttore David Hentschel sapevano già. Così gli telefonai e Steve mi comunicò che se ne sarebbe andato. 'Ok amico, se è quello che vuoi...', gli risposi. Assurdo, ma fu proprio così: come chiudere una porta".

Ad appena due anni dalla partenza di Gabriel, Collins, Banks e Rutherford si ritrovano così ad affrontare una nuova prova. Ma, questa volta, non sembrano spaventati più di tanto: se hanno superato l'addio del frontman, ce la faranno anche senza il pur fantastico chitarrista. Banks: "È stato bello lavorare con Steve, ma ho sempre avvertito che stesse con noi temporaneamente.

Come compositore, poi, non ha contribuito così tanto sebbene, ironia della sorte, proprio WIND & WUTHERING contenesse più materiale suo di tutti gli altri dischi".

Certo, bisogna capire come tamponare l'assenza di un musicista di quel livello. Avendo già risolto in casa l'emergenza cantante, i Genesis decidono di fare altrettanto e di restare, di conseguenza, in tre. Rutherford: "Steve era un fantastico solista, ma le chitarre ritmiche le suonavamo entrambi e i riff più heavy erano opera mia. Si trattava di trovare quindi un'alternativa ai suoi assolo, il che non era poco. Ma potevamo farcela". L'incarico ricade proprio sulle spalle di Rutherford, il prezioso tuttofare dei Genesis: bassista, chitarrista ritmico, grande innovatore alla 12 corde acustica, adesso anche solista. Un ruolo, tuttavia, col quale non ha grande dimestichezza. Ma non è un vero problema, perché la riduzione di line-up favorisce una trasformazione ben più profonda che i Genesis già stavano probabilmente covando dentro. Ancora Rutherford: "Ci sentivamo ormai imprigionati nello schema da concept band, con canzoni lunghe dai significati cosmici. Una reazione in fondo comprensibile rispetto alla partenza di Peter". Ma i tempi sono cambiati: l'addio di Hackett sopraggiunge mentre il punk è in pieno boom e per quanto, contrariamente a tante altre band, i Genesis stiano resistendo ottimamente ai colpi sempre più violenti della nuova corrente, sarebbe effettivamente pericoloso, oltre che anacronistico, restare attaccati a schemi ormai superati. Quando Banks, Rutherford e Collins si incontrano per buttare giù il nuovo materiale, infatti, è il mese di agosto del 1977. Giunti a questo punto, oltre alla bomba lanciata dai Sex Pistols col singolo *Anarchy In The U.K.* alla fine del 1976, i primi mesi dell'anno hanno già visto l'uscita del secondo album dei Ramones LEAVE HOME e gli esordi di Damned (DAMNED DAMNED DAMNED), Iggy Pop solista (THE IDIOT), Clash (l'album onomimo), Stranglers (RATTUS NORVEGICUS), Jam (IN THE CITY) e Vibrators (PURE MANIA). Ecco perché i Genesis buttano giù una quindicina di canzoni nuove sotto ogni punto di vista. A cominciare dalla durata, sensibilmente ridotta rispetto

Sguardi persi in una limousine: come andrà a finire?

agli standard consueti. Rutherford: "Escludere da WIND & WUTHERING i tre brani poi confluiti nell'Ep SPOT THE PIGEON [le prime due in particolare, *Match Of The Day* e *Pigeons*, sono canzoncine da tre minuti molto immediate, *ndr*] era stato un peccato: avrebbero dato un bilanciamento migliore al disco. Stavolta abbiamo fatto uno sforzo per evitare pezzi lunghi otto minuti, convinti che la forza di una canzone possa tranquillamente venir fuori in metà della durata, dando nello stesso tempo al disco una varietà maggiore". Ma non è solo una questione di minutaggio. Rispetto alle complessità dell'ultimo disco con Hackett, la struttura musicale appare enormemente semplificata: lì c'era un progressive virtuoso, volate fusion, una ritmica avventurosa, intricatissimi intrecci di tastiere e lead guitar. Qui c'è una forte componente melodica che piega volutamente le velleità strumentali: Banks si concede un unico momento tecnico (il synth solo di *Down And Out*, su un tempo irregolare in 5/8) e un'interessante cavalcata sul ritmo di *The Lady Lies*, Rutherford intensifica la forza dei suoi riff ma si lancia in appena un paio di assolo, non certo complicati (*Burning Rope* e *Many Too Many*). Le canzoni si sviluppano in maniera ordinata: via i lunghi strumentali, le brusche sterzate ritmiche, le poliritmie percussive; buona, per contro, la presenza del pianoforte, mentre la 12 corde ha un ruolo molto meno centrale del passato, pur lavorando di fino in alcuni dei brani più acustici come *Snowbound, Undertow* e *Say It's Alright Joe*. Il cambiamento investe anche i testi. Dopo le allegorie gabrieliane, scompaiono anche gli animali mitologici e i personaggi fantasy per far posto ad argomenti più vari: si stigmatizza il cinismo dell'industria discografica, si disserta di filosofia, si tracciano toccanti ritratti di un'umanità sparsa. Ma, soprattutto, vengono abbracciate, ormai senza più riserve (dopo i primi approcci di Rutherford su *More Fool Me* del 1973 e *Your Own Special Way* del 1976), tematiche amorose. Banks: "Dovetti lavorare sodo per convincere Phil che avrebbe potuto anche cantare la parola 'mama' in un nostro testo, ma alla fine mi diede ascolto" (il brano in questione è *Many Too Many*).

«Scrivevo sempre di più, ma la band accettava poche cose mie. Ero pieno di idee che però non ottenevano la stessa attenzione di quelle di Tony Banks»

Steve Hackett

Daryl Stuermer

Nato a Milwaukee nel 1952, Daryl Stuermer è un chitarrista stilisticamente molto diverso da Steve Hackett: titolare di un fraseggio veloce e virtuoso, dal gusto chiaramente jazz-fusion, muove i primi passi al fianco di un grande jazzista come George Duke, per poi unirsi alla band di Jean-Luc Ponty, col quale registra quattro album. Collabora inoltre con Joan Armatrading (in studio) e Gino Vannelli (in tour). Il reclutamento nei Genesis significa non soltanto una lunghissima militanza nella band (1978/92, più il reunion tour del 2007), ma anche presenze nei dischi solisti di Banks, Rutherford e soprattutto Collins, di cui Daryl diventerà, negli anni, il principale collaboratore, arrivando a firmare insieme al batterista alcune canzoni tra cui la hit *Something Happened On The Way To Heaven*. Stuermer suona in quasi tutti gli album solisti di Collins ed è da sempre al suo fianco in ogni singolo concerto. Ha inoltre pubblicato una decina di album a suo nome, quasi esclusivamente strumentali, tra cui ANOTHER SIDE OF GENESIS del 2000, sua rilettura di brani della band inglese.

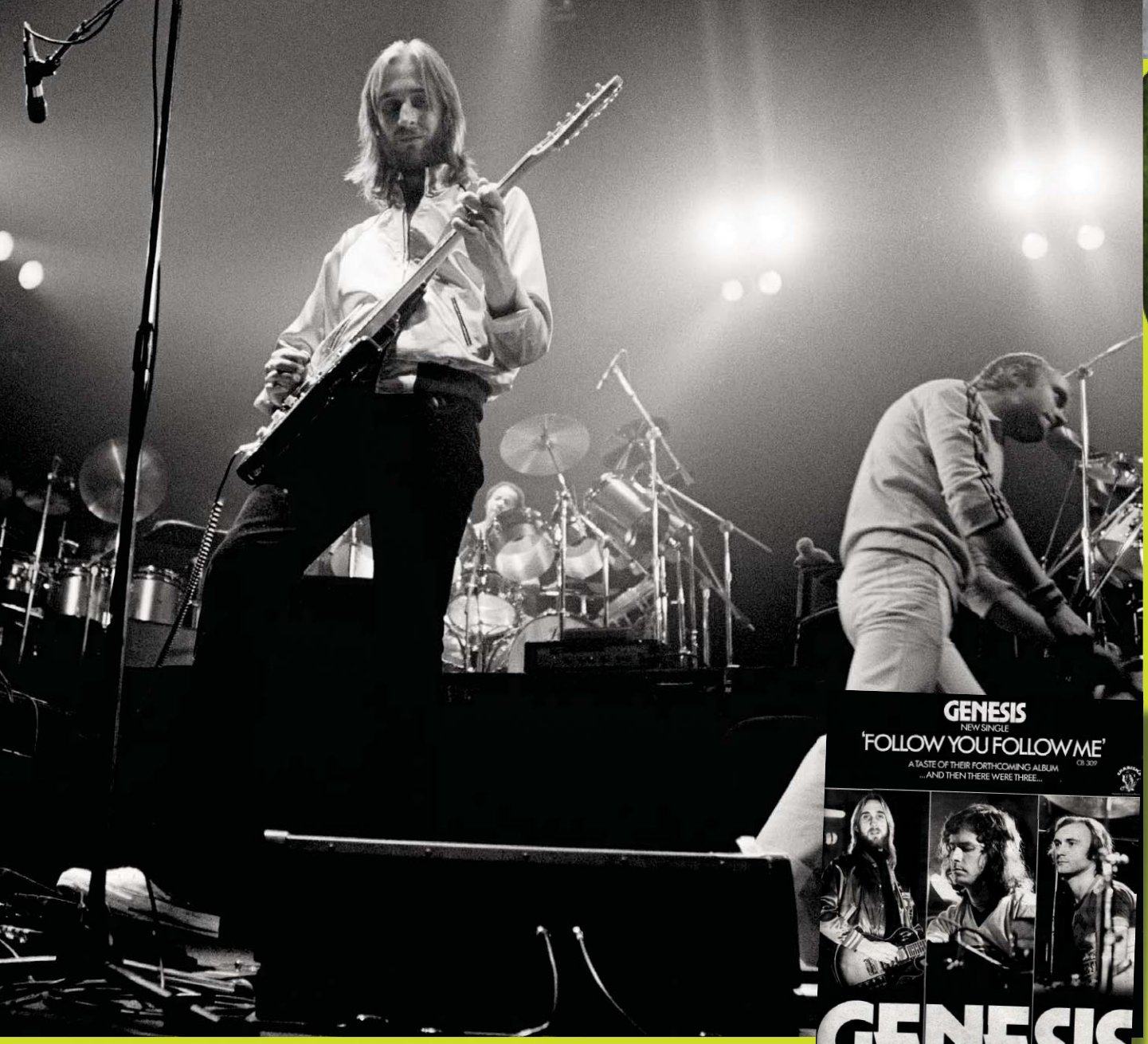
Curiosamente, nonostante in questo disco il suo ruolo indubbiamente cresca (non solo è il responsabile di tutte le parti vocali e di batteria, ma scrive per la prima volta i testi di tre canzoni e imprime a *Down And Out* quella ritmica diabolica che lo rende uno dei brani più interessanti), Phil Collins non è molto preso dai Genesis in questo periodo. La conseguenza è che gli altri due, ora liberati anche dalle pressioni dello scalpitante Hackett, scrivono individualmente la maggior parte dei brani. Proprio questa circostanza lascerà non del tutto soddisfatti i musicisti, che a partire dal disco successivo (DUKE del 1980) daranno invece sempre più spazio alle improvvisazioni di gruppo. Rutherford: "Fu una specie di triplice album solista. Tipo: se voi suonate su questa mia canzone, io suonerò sulle vostre. Persino i brani firmati da tutti e tre erano collage: un pezzettino mio, uno di Tony, uno di Phil. Probabilmente, stavamo ancora cercando di dimostrare di essere capaci di scrivere senza Peter".

Registrato tra settembre e ottobre 1977 in Olanda (presso quei Relight Studios di Hilvarenbeek dove era già stato inciso WIND & WUTHERING) e mixato ai soliti Trident londinesi, il nono album di studio dei

«Stavolta abbiamo fatto uno sforzo per evitare pezzi lunghi otto minuti, convinti che la forza di una canzone possa venir fuori in metà della durata»
Mike Rutherford

Genesis viene spiritosamente intitolato ... AND THEN THERE WERE THREE... e pubblicato solo nel marzo 1978 per non intralciare le vendite di SECONDS OUT e forse anche per meglio pianificare i passi successivi dovuti all'ulteriore riduzione del personale.

Nonostante fin dal primo ascolto si presenti meno elaborato rispetto alla precedente discografia, l'album non può certamente essere considerato deludente. Vero, si avverte la mancanza degli input hackettiani che fino a pochi mesi prima rappresentavano quell'elemento di disturbo che rendeva la musica dei Genesis, sotto certi aspetti, dark e inquietante. Qui, invece, a guadagnare punti è la melodia: la voce di Collins, ancora usata su tonalità piuttosto alte, ha acquisito sicurezza e confidenza, mentre le tastiere suppliscono all'arretramento delle chitarre ampliando ulteriormente il ruolo di principale solista di Banks. La semplificazione delle ritmiche, poi, influisce inevitabilmente anche sulle parti di batteria e di basso (anche se Rutherford è un gigante su *The Lady Lies*). Occasionali momenti di leggerezza si alternano alla malinconia struggente di *Undertow*, che prende al cuore e intensifica quel mood crepuscolare e invernale che ritroviamo, sia musicalmente che liricamente, anche nel (per certi versi angosciante) pupazzo di neve di *Snowbound*. Un fondo di tristezza che pervade la maggior parte dei solchi, confluendo in personaggi come l'alcolizzato di *Say It's Alright Joe* o lo sceriffo di *Ballad Of Big*, per quanto quest'ultimo trattato con ironia. L'accoglienza al disco è mista. Se è vero, infatti, che molti dei sostenitori che avevano già barcollato dopo la partenza di Gabriel sentono che, senza Hackett, i Genesis hanno perduto un po' troppo dello spirito che li aveva caratterizzati fin lì, per contro c'è tutto un bacino di potenziali nuovi fan pronti ad affiancarsi a tutti coloro (e non sono certo pochi) che optano per la fedeltà a prescindere. Ma ciò che davvero decide le sorti dell'album è la canzone che lo chiude: *Follow You, Follow Me*. Come Banks ricorda, "Mike suonò il riff di chitarra, io ci aggiunsi una sequenza di accordi e una linea melodica, Phil ci girò un po' intorno. Funzionava benissimo nella sua semplicità, e la lasciammo così com'era. Avevo appena scritto un testo d'amore per

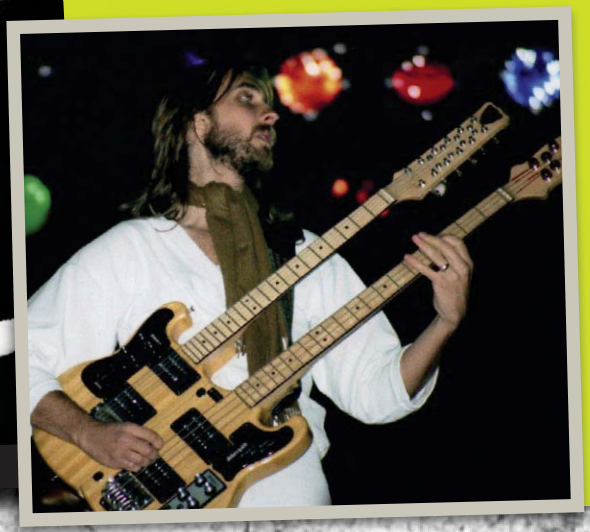


Many Too Many e Mike fece lo stesso per questa, anche se forse le sue parole erano davvero un po' troppo banali. Del resto, siamo più bravi a scrivere storie lunghe che semplici canzoni d'amore". Pubblicata su 45 giri nel mese di febbraio, *Follow You, Follow Me* raggiunge il 7° posto nella classifica dei singoli inglesi e il 23° di quella americana, grazie anche all'interesse del pubblico femminile, fino a quel momento abbastanza indifferente ai Genesis. *I Know What I Like*, unico 7" dell'era Gabriel che aveva avuto un po' di successo, si era fermato alla posizione 21 in patria senza sfiorare le chart oltreoceano. È chiaramente un altro livello e, da qui, comincia simbolicamente una nuova era per il gruppo.

A questo punto, però, bisogna affrontare la prova sul palco. Come reagiranno i fan dei Genesis a un altro, necessario rimescolamento della formazione? E chi prenderà, almeno sul palco, il posto del dimissionario Hackett? Il primo nome che salta fuori è ancora quello di Alphonso Johnson, che già era stato determinante un anno prima per il contatto con il batterista Chester Thompson. Rutherford: "Feci una session con Alphonso, ma era chiaro che non andava bene: noi avevamo bisogno di un chitarrista in grado di suonare il basso e non viceversa. Così andai in America e vidi un po' di chitarristi, tra i quali Pat Thrall ed Elliott Randall. Ma quando incontrai Daryl Stuermer, capii immediatamente che era la persona giusta". Nel frattempo, il management studia una strategia promozionale che avrà un enorme impatto sul gruppo. Ora che la band ha un pur moderato hit single su entrambe le sponde dell'Atlantico, l'imperativo è sì consolidare il seguito in Europa, ma ancor più far breccia sul mercato americano, che per via dell'estensione e della ripartizione in così tanti stati pretende una presenza costante e a macchia di leopardo. Un'idea comprensibile sotto l'aspetto del business, ma non priva di complicazioni dal punto di vista organizzativo. E non solo. Così, dopo una settimana di prove vicino Dallas, la nuova line-up dei Genesis (con Thompson e Stuermer accanto ai magnifici tre) esordisce alla fine di marzo del 1978 a Binghamton, nello Stato di New York. Il primo tour americano, con pochissimi day-off, è costituito da una ventina di date tra Pennsylvania, Michigan, Ohio, Indiana e Missouri e chiuso da tre concerti in California nelle arene (l'ultimo il 17 aprile al Forum di Inglewood, nei pressi di Los Angeles). Il successo è tale che, per la prima volta nella loro carriera, per soddisfare le richieste di biglietti i Genesis sono costretti a suonare in uno stadio, quello di Chicago. La scaletta è ricchissima: i brani nuovi (*Burning Rope, Deep In The Motherlode, Say It's Alright Joe, The Lady Lies, Follow You Follow Me* e – non sempre – *Down And Out* e *Ballad Of Big*) si alternano a estratti del periodo in quattro (*Eleventh Earl Of Mar, One For The*

Zurigo 4 giugno 1978

Quando l'ultima nota di *Eleventh Earl Of Mar* svanì, e si affievolì anche l'urlo del pubblico dello stadio, Phil Collins prese la parola e, dopo il suo buonasera a tutti, disse in italiano: "Saluti a tutti i nostri amici". Non tanto un affronto verso i padroni di casa, quanto un doveroso omaggio ai tanti italiani (se ne stimano circa 2000, dato che furono organizzati non meno di una trentina di pullman da varie città italiane) che, impossibilitati a vedere i Genesis da noi per i noti disordini politici del tempo, si erano riversati nella città elvetica. Tra questi anche Roberto Conditi, grafico marchigiano di 58 anni: "Mi ricordo il viaggio in treno verso Milano, con uno scompartimento tutto per me e i miei amici. Poi la notte trascorsa in stazione cercando di tenere gli occhi aperti, con tutti i personaggi che frugavano nei bagagli di gente sola e appisolata come noi. La mattina dopo ci precipitammo verso piazza Castello, da dove partiva il pullman. Sul vetro posteriore c'era attaccato il poster della Medianova, che ancora conservo appeso in camera". Il concerto fu un coacervo di emozioni per l'allora 17enne Roberto: "Purtroppo non riuscii a conquistare la prima fila e mi ritrovai in posizione laterale, sotto le casse. Anche se il sound americano della chitarra di Daryl mi fece storcere un po' il naso, perché nella mia mente volevo sentire i classici come su SECONDS OUT, fu meraviglioso. Avevo già visto concerti di grandi artisti italiani come PFM, New Trolls e Perigeo, ma questa era un'altra storia: appena spostata la tenda nera che dava dentro il velodromo, mi apparve l'immagine mastodontica della location, dell'enorme mixer e questo palco immenso con gli specchi che riflettevano le luci. E grazie alla pagina Facebook che abbiamo fondato (*And then there were... In Zurich* – 40 anni dopo) è stata un'emozione rivedere il biglietto del concerto, che ci fu strappato dalle mani e mai più restituito".



In posa davanti al palco del Festival di Knebworth.

Vine, Squonk, Afterglow, Dance On A Volcano / Los Endos) e anche dell'era Gabriel (*In The Cage, I Know What I Like* e *The Fountain Of Salmacis*, con occasionali medley che inglobano frammenti di *The Lamb Lies Down On Broadway, Musical Box, Supper's Ready* e *Dancing With The Moonlit Knight*). Un set per tutti i gusti, dove la tecnica dei due sessionmen americani coordina nel migliore dei modi il trio Banks-Collins-Rutherford, che in fin dei conti aveva dimostrato di essere il cuore della band fin dai tempi di *Apolcaypse In 9/8, Cinema Show* e *Riding The Scree* (suonate in tre, sebbene la line-up fosse a cinque elementi). Dopo circa un mese di riposo, i Genesis affrontano una prima branca europea a maggio, con una serie di date in Germania seguita da concerti in Olanda, Belgio e ben nove in Francia, tra cui quattro serate consecutive al Palazzetto dello Sport di Parigi. A giugno è il turno di Svizzera, Scandinavia e Germania, prima dell'unico show previsto in Inghilterra, per il giorno 24. Si tratta del festival di Knebworth, di cui i Genesis sono headliner suonando, davanti a ben 100.000 spettatori, al termine di un bill stellare che include Roy Harper, Atlanta Rhythm Section, Tom Petty, Devo, Brand X e Jefferson Starship. Dal 10 al 31 luglio i Genesis sono nuovamente in America per una seconda tornata: ben 15 concerti che partono dal Canada e visitano anche Michigan, Wisconsin, Ohio, Pennsylvania, Missouri, Virginia e Rhode Island. Tre gli show nello stato di New York: quello nella Grande Mela del 29 luglio, al Madison Square Garden, fa brillare più di una lacrima tra i fortunati presenti per la non annunciata comparsata di Peter Gabriel, che duettando con Collins su *I Know What I Like* torna per la prima volta a fare qualcosa con gli ex colleghi dai tempi del suo abbandono. Tra la fine di agosto e la prima decina di settembre i Genesis suonano in diversi festival europei. Il più importante è la *Féte de L'Humanité* di Parigi del 9 settembre, cui assistono ben 120.000 spettatori.

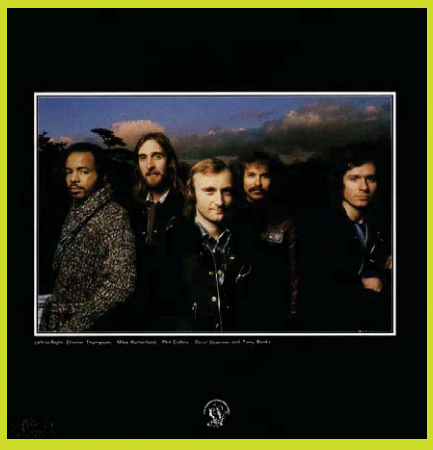
Dal 29 settembre al 22 ottobre i Genesis atterrano per la terza volta nel giro di pochi mesi in America per un'altra quindicina di date, che raggiungono anche stati del sud come la Louisiana

«Quando incontrai Daryl, capii immediatamente che era la persona giusta»
Mike Rutherford

e il Texas. Al termine, al gruppo è concessa appena una manciata di giorni di riposo prima di affrontare per la prima volta il Giappone. È però a questo punto che Phil trova una sgradita sorpresa nella sua breve sortita domestica: sua moglie ha deciso di lasciarlo, portandosi dietro i bambini. Collins: "Sarebbe stato logico cancellare il tour giapponese. E invece niente: assolvemmo ai nostri obblighi e passai quei dieci giorni ubriaco senza neanche riuscire a cantare bene". Col pubblico nipponico ignaro di quello che sta accadendo al cantante-batterista, i concerti giapponesi sono un'altra tacca da intagliare sul calcio della pistola per i Genesis, che mai prima di allora si erano spinti in Asia per suonare la loro musica, in sei concerti rigorosamente sold-out previsti dal 27 novembre al 3 dicembre (cinque a Tokyo, uno a Osaka). Ma il ritorno a casa è ovviamente cruciale, per Phil e per i Genesis stessi. Collins: "Decisi di andare a Vancouver, dove mia moglie si era trasferita con i bambini, per tentare di recuperare il matrimonio. Andai a cena con Tony e Mike e dissi loro: 'Ascoltate, se vi va bene, possiamo comporre in Canada oppure rincontrarci una volta che avrò sistemato ogni cosa. Ma se non ve la sentite, allora per me finisce qui'".

La reazione dei compagni è inaspettata: consapevoli di non potergli certo chiedere di anteporre gli interessi della band alla vita privata, Mike e Tony invitano Phil a prendersi tranquillamente il tempo che gli occorre. Dopotutto, i Genesis sono in giro da quasi dieci anni senza essersi mai fermati. Anzi, può essere l'occasione propizia, per i due, di dedicarsi a qualcosa di diverso. Proprio nel 1978, tra l'altro, a Banks e Rutherford era stata commissionata la colonna sonora del film *The Shout* di Jerzy Skolimowski (*L'australiano* nell'edizione italiana, un inquietante dramma psicologico con attori del calibro di Alan Bates, Susannah York e John Hurt). Una pausa potrà permettere loro quindi non solo di dedicarsi alle famiglie (entrambi hanno figli piccolissimi), ma anche di porre le basi per dei progetti solistici. Purtroppo, il tentativo di Phil di rimettere le cose a posto nella sua vita privata si rivela ben presto un'illusione: ormai gli equilibri sono definitivamente rotti e al batterista non rimane che rientrare sconsolato nella sua casa del Surrey. Collins: "Dopo due mesi in Canada, tornai in Inghilterra e chiesi a Tony e Mike dove fossimo rimasti. Ma loro stavano facendo i loro album solisti e non avevano tempo per rimettersi a comporre con me". Mentre Banks e Rutherford mettono i sigilli ai rispettivi ed entrambi splendidi debut album solistici (A CURIOUS FEELING del tastierista uscirà nell'ottobre 1979, seguito a febbraio 1980 da SMALLCREEP'S DAY del bassista), Collins torna nei suoi Brand X per registrare PRODUCT e partecipare al relativo tour di supporto. Inoltre collabora col nuovo amico e compagno di sventure John Martyn, a sua volta nel pieno del divorzio dalla moglie Beverley (ne verrà fuori il tormentato GRACE AND DANGER). Ma è ancora troppo poco per elaborare il dolore di una love story finita e soprattutto la mancanza dei figlioletti. Per questo Collins trasforma la camera da letto matrimoniale in un piccolo studio. Predispone i collegamenti di un registratore a 4 piste, accende una drum machine, butta giù quattro accordi di piano elettrico. Poi comincia a cantare: "*I can feel it, coming in the air tonight... oh, Lord*".

Bibliografia consultata:
I Hugh Fielder, The Book of Genesis, Sidgwick & Jackson 1984
I Armando Gallo, Genesis. La loro leggenda, D.I.Y Books 1981
I Mario Giammetti, Musical Box – Le canzoni dei Genesis dalla A alla Z, Arcana 2010



Un giorno nuovo per il prog anni 70: STAND UP

Probabilmente è stato il primo album prog a raggiungere la vetta delle classifiche inglesi: dall'incontro (mancato) con Elvis alla composizione di pezzi di successo in 5/4, Ian Anderson ricorda la genesi di uno dei dischi cardine della band.

Testo: **Dave Everley** Foto: **Heilemann/Camera Press**

Quando Elvis ti convoca, tu vai. Correva l'agosto del 1969, e il Re del Rock'n'Roll si trovava nel bel mezzo di quattro redditizie settimane di concerti all'International Hotel di Las Vegas, dove una sequela di visitatori in estasi veniva ricevuta prima e dopo i set. Nessuno diceva di no a un'udienza con Elvis. Nessuno eccetto Ian Anderson. "Eravamo a suonare a Las Vegas, più o meno nel periodo di STAND UP, e siamo stati presi per i capelli e portati in questo casinò dove si tenevano i concerti", ricorda Anderson. "Non sono mai stato un grande appassionato di Elvis, ma immagino che da bambino le sue canzoni abbiano in qualche modo contribuito alla mia attrazione per la musica". Anderson non rimase colpito da quello che vide. "Mi fece schifo quanto tutto fosse così commerciale e banale. E lui era palesemente bollito. Biascicava le parole, non aveva idea di dove fosse, fermava la band a metà canzone. Non era questo il modo di assistere a un concerto di Elvis".

Ma il Re aveva saputo che questo nuovo gruppo di inglesotti con i capelli bizzarri e il flauto si trovava tra il pubblico, e voleva incontrarli. O almeno, questo era il messaggio che Anderson aveva ricevuto da casa Elvis. "Ci dissero: 'Elvis vorrebbe incontrarvi nel suo camerino.' Io risposi: 'Dite al Signor Elvis che è davvero un grande onore essere qui stasera, ma domani dobbiamo suonare, siamo un po' stanchi e vogliamo andare a letto presto'. E loro hanno replicato: 'No, non avete capito – Elvis vi incontrerà nel suo camerino'. Ho pensato: 'Questo non è un invito, è un ordine del cazzo'".

Il leader dei Jethro Tull non è certo uno che si lascia intimidire. E fu così ostinato che nemmeno la Mafia di Memphis riuscì a portarlo a forza alla corte del Re. "Penso che un paio di membri della band fossero un po' stizziti", dice.

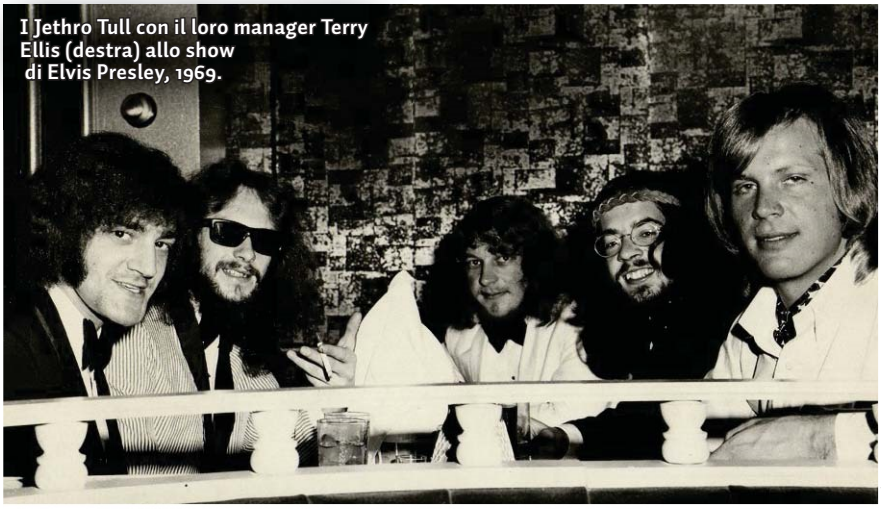
I Tull al tempo di STAND UP: (s-d) Martin Barre, Ian Anderson, Clive Bunker, Glenn Cornick.

«Ho sempre sostenuto che la vera forza propulsiva del prog rock è la noia, questa è la cosa che spinge le persone: la gente si annoia con i soliti tre accordi e va a cercare qualcos'altro»

I Jethro Tull premiati con il trofeo "Miglior Gruppo" ai Melody Maker Pop Poll Awards, 1969.

"Ma mi sentivo così in imbarazzo per lui che non volevo peggiorare le cose. E naturalmente se ci avesse incontrato non avrebbe avuto la più pallida idea di chi fossimo, nemmeno se glielo avessero detto". Fu proprio una reazione alla Ian Anderson. Del resto il musicista scozzese ha costruito un'intera carriera confondendo le aspettative, girando a sinistra invece che a destra, facendo le cose sempre a modo suo. Un approccio che, in tutti questi anni di attività, ha sempre funzionato bene. Anzi, mai così bene come sul secondo album dei Jethro Tull, STAND UP: un disco di trasformazione e un punto di svolta nel viaggio cinquantennale del gruppo – il punto che segna l'inizio della band come la conosciamo.

Siamo molto lontani da Las Vegas, oggi. È una mattinata invernale, l'aria è pungente, e siamo seduti nel salone di un imponente maniero nella contea del Wiltshire che Ian e sua moglie Shona da anni chiamano casa.
I Jethro Tull si sono formati nel 1967 e il loro disco d'esordio di matrice blues rock THIS WAS è arrivato poco dopo, nel 1968. Anderson lo ha festeggiato controvoglia con un tour d'anniversario che è iniziato nel 2018. "Pensavo di nascondermi sotto al letto e di non uscire per dodici mesi", borbotta. Ma rimane, e il 2019 è stato il vero anno fondamentale, se non altro perché segna il mezzo centenario di uno dei dischi più importanti nell'intera discografia della band. Pubblicato nel luglio del 1969, STAND UP ha rappresentato per il gruppo un vero e proprio spartiacque, il disco che li ha collocati in prima linea nel nascente movimento progressive rock e li ha resi stelle capaci di brillare di luce propria.
Verso la fine del 1968, i Jethro Tull avevano apparentemente poco bisogno di cambiare. THIS WAS li aveva fatti entrare nella scena del blues britannico, insieme a Savoy Brown, Chicken Shack e Fleetwood Mac. Intitolare il disco d'esordio THIS WAS [Così Era, *ndr*] era uno scaltro stratagemma di Anderson per indicare che i Jethro Tull si erano già lasciati alle spalle il loro sound iniziale prima ancora che l'album finisse sugli scaffali.
Il cantante infatti non vedeva l'ora di espandere gli orizzonti della band. "All'epoca andavo a vedere i King Crimson e i primissimi concerti degli Yes al Marquee Club", ricorda Anderson. "Mi davano la sicurezza di cui avevo bisogno per osare di più, o almeno, osare di più se avessi avuto le competenze musicali per farlo. Ovvio, tali competenze non ce le avevo ancora. Dovevo investire un po' più di tempo per imparare a suonare un po' meglio e per scrivere canzoni che fossero un po' più evolute". Anderson stava già scrivendo dei brani per il disco successivo, brani che riflettevano questo nuovo approccio, prima ancora che THIS WAS venisse pubblicato. Condivise alcune di queste idee con il chitarrista Mick Abrahams, che non ne rimase colpito. "Non è che non gliene fregasse niente o che non fosse capace a suonare", spiega Anderson. "Semplicemente, erano composizioni fuori dai suoi canoni usuali. Mick era un musicista blues e r&b alla vecchia maniera. Voleva che continuassimo a fare più roba blues standard. Voleva fare THIS WAS – PARTE SECONDA". Anderson convinse Abrahams a registrare un nuovo brano, *Love Story*, come singolo. Nella traccia, il r&b verace venne rimpiazzato da un galoppante folk rock. Nel lato B, *A Christmas Song*, il cambiamento fu ancora più radicale: una vivace cantilena del Natale pagano, con tanto di mandolino, campanelli e un'acre atmosfera festiva – il fatto che



I Jethro Tull con il loro manager Terry Ellis (destra) allo show di Elvis Presley, 1969.

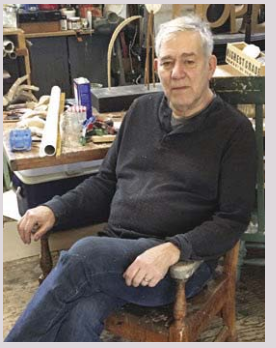
PRESS/TULL ARCHIVES

GIORNALI E RIVISTE PDF: WWW.XSAVA.XYZ

TED WEST/CENTRAL PRESS/GETTY IMAGES

«Sono fortunato ad aver fatto qualcosa di così iconico...»

L'artista James Grashow racconta la copertina di STAND UP.



James Grashow (a sinistra) era un giovane studente di New York City che si stava specializzando in intaglio quando ricevette la chiamata di Terry Ellis, il manager dei Jethro Tull, che gli chiese se fosse interessato a realizzare la copertina per il loro secondo album, STAND UP. "Devo essere sincero, non li avevo mai sentiti nominare" confessa. "Un mio compagno di scuola conosceva Terry e gli aveva detto che ero bravo. Avevo già fatto cose per alcune riviste o per la pubblicità, ma mai copertine per dischi".

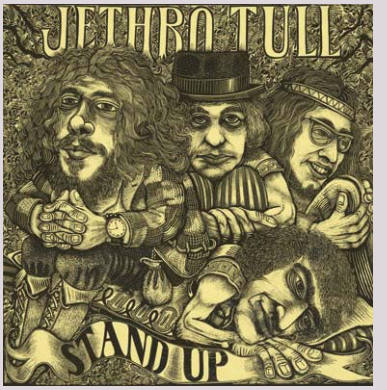
A Ellis e Ian Anderson piaceva l'idea e mandarono una limousine per prendere Grashow e portarlo dal suo appartamento fino a New Haven, Connecticut, dove la band si sarebbe esibita. "Ero emozionatissimo, non ero mai salito su una limousine prima". Dissero a Grashow che volevano un disegno della band che balzasse fuori dal gatefold quando la copertina veniva aperta. "Credo che ancora oggi Terry Ellis e Ian Anderson stiano discutendo su chi ebbe l'idea di piazzare il disegno tridimensionale al centro", dice. "Fu mia l'idea di raffigurarli seduti sulla copertina, in piedi all'interno, e poi ritrarli mentre andavano via sul retro".

Grashow rivela che il processo di realizzazione dell'artwork durò due o tre mesi. A un certo punto Anderson andò a trovarlo nel suo appartamento. "Arriva questo ragazzo inglese, con i calzoni di pelle rossa, i capelli crespi... pareva davvero fuori contesto".

Negli anni successivi, Grashow ha visto il suo lavoro immortalato ovunque, dalle magliette ai tappeti. "Sono stato fortunato ad aver fatto qualcosa di così iconico", dice.

Ovviamente, c'è un elemento della copertina che ha incuriosito i fan dei Tull per anni. Guardate bene e noterete che Ian Anderson ha 11 dita invece delle normali 10.

"Stavo intagliando e non me ne sono nemmeno accorto", rivela Grashow. "Dopo la pubblicazione, ho cominciato a ricevere lettere da ogni parte del mondo che mi chiedevano cosa significasse. Mi immagino la gente che si metteva seduta, si sballava con qualche droga, contava le dita e si interrogava su quale fosse il significato dell'undicesimo dito". E aveva qualche significato? "No", dice ridendo. "È stato solo un errore".



JAMES GRASHOW

Abrahams su questo pezzo non suonasse nemmeno è indicativo di quanto poco gli interessasse. "Alla fine toccò a me venire alla resa dei conti con Mick", dice Anderson. "Cominciò a montarsi un po' e a fare qualche minaccia velata. Al che posai flauto e chitarra e gli dissi: 'Forza ragazzo, risolviamo le cose da uomo a uomo', sapendo che Mick era uno a cui piaceva bluffare e che sicuramente avrebbe battuto la ritirata. Cosa che fortunatamente fece, anche perché era il doppio di me". Scampato alla scazzottata, Abrahams lasciò la stanza e il gruppo. I Jethro Tull potevano aver perso il loro miglior musicista, ma si erano guadagnati un futuro.

> **«STAND UP è stato il primo album per cui mi sono sentito responsabile a livello creativo. È stato come la prima fantasia erotica in cui non sei da solo ma con qualcun altro»**

Love Story riuscì a piazzarsi nella Top 30, dando un senso alla nuova, coraggiosa visione di Anderson, ma rimaneva ancora il problema di trovare un nuovo chitarrista. Uno dei papabili era Davy O'List, fino a poco prima membro dei pionieri proto-prog The Nice. Anderson era un loro ammiratore e così invitò O'List nel suo monolocale nel nord di Londra per provare insieme alcune idee. "Vedemmo insieme alcune cose, ma mi sembrò un personaggio tanto strano quanto forse io apparivo strano a lui. Non entrammo mai veramente in contatto. Mi sembrava una persona eterea e strana, incapace di sostenere una conversazione significativa. Non penso che si trovasse a suo agio con me e viceversa". Un po' meglio andò con un giovane e schivo chitarrista di Birmingham chiamato Tony Iommi, che all'epoca faceva parte di una band di blues pesante chiamata Earth. Ad Anderson piaceva Iommi, che a sua volta sembrava essere di mentalità più elastica rispetto a Mick Abrahams. "Era molto più aperto a idee differenti", dice Anderson. "Non mi ero reso conto che aveva perso la punta di alcune dita in un incidente in fabbrica, e aveva qualche difficoltà fisica nel suonare certe cose che gli spiegavo. Doveva semplificarle in una maniera che magari funzionava su alcune canzoni ma che non funzionava su altre".

Iommi entrò a far parte dei Tull per poco tempo – quanto basta per apparire nel film/concerto *Rock'n'Roll Circus* dei Rolling Stones, in cui il gruppo suonò il singolo del 1968 *A Song For Jeffrey* e un pezzo nuovo, *Fat Man*. Ma verso la metà di dicembre, ritornò a Birmingham e alla sua vecchia band, Earth, che di lì a poco avrebbe cambiato nome in Black Sabbath. "Ha fatto la scelta giusta, il buon Tony", chiosa Anderson affettuosamente.

Un altro chitarrista che aveva sostenuto il provino nello stesso periodo di Iommi era Martin Barre, la cui band, Gethsemane,

aveva suonato con i Tull in un concerto a Portsmouth. L'audizione di Barre era stata un disastro: il suo amplificatore non funzionava bene e lui era un fascio di nervi. Eppure Anderson aveva visto una scintilla di potenziale in tutto quel caos tecnico e personale. "Lo invitai di nuovo per rivederci in un contesto un po' più privato, con meno pressione addosso". Il duo si radunò nel monolocale del cantante. Barre cominciò a suonare ancora, stavolta senza amplificatore. Più tardi, i due andarono a mangiare un boccone in una tavola calda vicino Highgate Road. "Mi ricordo che pensai: 'È un bravo ragazzo, sembra essere interessato alla stessa roba a cui sono interessato io, e probabilmente è un musicista tanto inesperto quanto lo sono io, quindi potremmo sederci e imparare insieme'", dice Anderson. Il fatto che Barre, a livello di temperamento, fosse molto diverso dal suo predecessore, Mick Abrahams, era un fatto da non sottovalutare. "Mick aveva una personalità forte, ma era anche tremendamente insicuro", sottolinea Anderson. "Aveva bisogno delle persone, le metteva continuamente alla prova. Era un tipo difficile con cui avere a che fare. Martin non era per niente così. Era uno che voleva stare da solo la maggior parte del tempo. La sua idea di rock'n'roll era ritirarsi la sera presto con un panino e un libro di Agatha Christie, e in questo non era molto diverso da me".

Tra la fine del 1968 e l'inizio del 1969, Barre divenne il nuovo chitarrista della band. La riformulazione dei Tull era in corso.

Se Barre sperava di entrare nel mondo dei Tull in maniera indolore, avrebbe dovuto ricredersi. I primi mesi del 1969 furono un turbine. A gennaio, il gruppo intraprese un tour di tre settimane in Gran Bretagna, per poi volare verso gli Stati Uniti, dove avrebbe trascorso i tre mesi successivi a dividere il palco con chiunque, dagli scalmanati detroitiani MC5 ai Led Zeppelin. "Si sapeva che lo stile di vita di quei tempi era abbastanza spinto", ricorda Anderson a proposito dei Led Zeppelin. "O almeno per certi membri della band lo era. Ovvio, c'era parecchia differenza tra il comportamento del sempre calmo e distaccato John Paul Jones e quello di Jimmy Page, quel ragazzo sbarazzino, sorridente e giocondo che voleva sempre farti vedere le sue foto. Foto che spesso e volentieri ritraevano strani giochetti con la frutta...".

I Tull nel 1969: (s-d) Martin Barre, Ian Anderson, Clive Bunker, Glenn Cornick.

PICTORIAL PRESS LTD/ALAMY STOCK PHOTO

Fu proprio negli Stati Uniti che i Jethro Tull scrissero e registrarono la canzone che avrebbe messo in moto la loro evoluzione da blues-rocker eccentrici a veri e propri pionieri del prog. Anderson ricorda che era in un albergo, da qualche parte nella zona centro-ovest degli USA, quando il manager della band, Terry Ellis, lo bloccò nella hall e gli disse che bisognava scrivere subito un singolo di successo. "Così ho detto: 'Fammi capire, vuoi che me ne torni su in camera e mi metta a scrivere un singolo di successo?', e lui disse: 'Sì!'".

Sfida accettata, Anderson tornò in camera e si mise all'opera. Essendo pestifero e scomodo di natura, decise di scriverlo in 5/4 – di certo non la scansione ritmica più usuale per un singolo di successo. Malgrado la bastardaggine intenzionale, *Living In The Past* nel giugno del 1969 raggiunse la Top 3 inglese e divenne il primo vero singolo di successo dei Tull.

A quel punto, i Jethro Tull avevano già cominciato a registrare STAND UP ai Morgan Studios nel nord di Londra. Avevano fatto il rodaggio ad alcuni nuovi brani durante il tour americano, tra questi *Back To The Family*, *For A Thousand Mothers* e la possente *A New Day Yesterday*. Il nuovo materiale aveva poco a che vedere con quello registrato per THIS WAS. "Ho sempre sostenuto che la vera forza propulsiva del prog rock è la noia", rivela adesso Anderson. "Questa è la cosa che spinge le persone – la gente si annoia con i soliti tre accordi o con le cose ripetitive, quindi va a cercare qualcos'altro. La soglia di tolleranza può diventare parecchio bassa e tutto rischia di diventare già visto e già sentito. Bisogna espandersi oltre questo livello".

E su STAND UP, i Jethro Tull di certo si espansero. L'influenza del folk, presente da sempre ma costantemente marginale, viene portata in prima linea su *Back To The Family*, la leggiadra *Look Into The Sun* risplende avvolta da una lieve foschia psichedelica, mentre *Reasons For Waiting* possiede quello che Anderson oggi descrive come "qualcosa che evocava una musica più placida, più spirituale, quasi religiosa. Il tipo di musica con cui ero cresciuto da bambino a Edimburgo".

I Tull a Top of the Pops nel 1969.

PRESS/TULL ARCHIVES

O la va o la spacca!

MARTIN BARRE RICORDA IL SUO INGRESSO NEI JETHRO TULL E LE REGISTRAZIONI DI STAND UP...

PRESS/TULL ARCHIVES

Martin Barre per poco non perdeva l'occasione di entrare nei Tull.

Come sei finito nei Jethro Tull?
È stato tutto merito del flauto. Ian e io eravamo forse gli unici in Inghilterra a suonare il flauto con un'impostazione rock. Lo conoscevo perché degli amici musicisti mi avevano detto che c'era qualcun altro che faceva quello che facevo io – probabilmente molto meglio di me! Poi il mio gruppo, Gethsemane, aprì per i Tull in un club di Plymouth. Scoprimmo che avevamo molto in comune, noi ascoltammo loro e loro ascoltarono noi. Questo fin quando non mi arrivò la notizia che Mick Abrahams aveva lasciato il gruppo e cercavano un nuovo chitarrista.

Sei stato tu a cercare la band o sono loro che sono venuti da te?
Un po' tutte e due le cose. Sapevo che avevano messo un annuncio per trovare un nuovo chitarrista sul «Melody Maker», ma non ho avuto il coraggio di telefonare e ho lasciato correre. Poi, proprio all'ultimo concerto dei Gethsemane prima di separarci, questo tizio è venuto da me e mi ha detto: "Sei Martin, giusto? Io sono Terry Ellis, mi puoi fare una telefonata domani mattina?". Mi diede il biglietto da visita e io: "Oddio". Ero parecchio emozionato. E se non mi avesse beccato a quell'ultimo concerto, probabilmente non mi avrebbe mai più trovato.

Eri consapevole che stavi entrando in una band in ascesa?
Assolutamente. Per me, fu come se una porta si fosse improvvisamente spalancata su questo mondo. Finalmente avevo la possibilità di fare qualcosa con la musica. E non che fossi un musicista erudito. Tutti noi eravamo ancora nella fase di apprendimento del nostro strumento. Ma c'era questa eccitazione nell'aria, finalmente potevo suonare buona musica e fare grandi concerti con un grande gruppo. Per quanto ne sapevo io, mi avrebbe cambiato la vita per qualche settimana, qualche mese, forse un anno. Ma anche solo questo per me era emozionante.

Il primo singolo che hai registrato con i Tull, *Living In The Past*, fu un successo. Lì, hai pensato: "Grande, ce l'ho fatta!"?
In realtà i primi concerti con il gruppo furono pessimi. Il pubblico si aspettava il classico blues a 12 battute che conosceva già e quando ascoltarono le canzoni di STAND UP, non erano quello che volevano e a molti non piacquero. Noi lì per lì pensammo: "Oddio, le cose non stanno andando". Ian era molto nervoso riguardo alla nuova direzione che aveva intrapreso, e io avevo messo in gioco tutto – se questa musica non fosse piaciuta, avrei lasciato.

«Molti spettatori pensavano che fossimo degli anziani perché avevano visto la copertina di THIS WAS e credevano che la foto fosse reale: "Ah, e noi che vi credevamo sessantenni!"»

Quale fu il punto di svolta?
Un concerto all'Università di Manchester. Nei concerti precedenti avevamo avuto una risposta veramente poco entusiasta, ma quella serata piacque tantissimo. Mi ricordo che io e Ian scendemmo dal palco sorridendo, e pensammo: "Okay, il primo passo è fatto". Poco dopo, stavamo aprendo i concerti di Hendrix in giro per l'Europa.

Cosa ti ricordi della realizzazione di STAND UP?
Fu emozionante. Le canzoni erano nuove, la direzione anche, non c'era nessun altro che suonava quello stile di musica. C'era certamente una buona dose di ingenuità – stavamo ancora imparando a suonare quella musica e ad essere musicisti migliori. Fu tutto molto spontaneo – un sacco di ansia e nervosismo perché era un album importante. Eravamo molto seri, ma i Jethro Tull si prendevano sempre molto sul serio. Non eravamo come gli altri gruppi – non facevamo bisboccia, niente pazzie. Eravamo sempre in tour, sempre a comporre.

Il che deve aver reso le cose interessanti quando avete aperto i concerti dei Led Zeppelin in America, dato che voi non eravate interessati al loro tipo di eccessi...
Oh, io lo ero! Ma solo come osservatore. Era come essere un reporter che andava in giro con un taccuino: "No! Incredibile!". Fu davvero uno spasso. Ci siamo potuti divertire tanto senza aver mai dovuto davvero fare quello stile di vita.

Che ne pensava il pubblico americano di voi?
Gli piacevamo un sacco. Avevano fame di musica britannica e loro non sapevano cosa aspettarsi. Molti spettatori pensavano che fossimo degli anziani perché avevano visto la copertina di THIS WAS e credevano che la foto fosse reale: "Ah, e noi che vi credevamo sessantenni!".

Come ha cambiato la tua vita STAND UP?
Mi ha dato la libertà. Voleva dire che potevo ascoltare la musica e suonare la chitarra quando volevo. Ma nel frattempo stavamo sempre in tour come matti – era come un treno che non si fermava mai. Anche se su suggerimento di Terry Ellis avevo comprato una casa in Inghilterra che facesse da quartier generale, non c'ero mai. Non c'era mai il tempo di fermarsi e pensare a qualcosa. C'era la costante pressione di dover migliorare, perché suonavamo con tutti i fenomeni e i mostri dell'epoca – Jeff Beck, Jimmy Page, Hendrix, Paul Butterfly, Chicago. Quello mi mise una grossa pressione addosso perché dovevo migliorare, dovevo sopravvivere.

Che ricordi hai di quel periodo oggi?
Lo amo. Quelle canzoni sono ancora così potenti: è il XXI secolo, sto suonando *For A Thousand Mothers* ed è ancora un brano favoloso.

Forse John Peel non approvava la nuova direzione di questi ragazzi, ma di certo molti fan sì.

HULTON ARCHIVE/GETTY IMAGES

Ancora più interessanti erano *Bourée* e *Fat Man*. La prima era una folle reinterpretazione in chiave moderna del brano per liuto *Bourrée in Mi Minore* del compositore del XVIII secolo Johann Sebastian Bach, mentre l'altra faceva uso di ritmi ispirati al suono del tabla e altre acrobazie derivate dalla musica etnica, di quelle rese celebri dai Beatles due anni prima con la traccia *Within You Without You* su SGT. PEPPER'S.

La stessa *Fat Man* fu interpretata come una frecciata a Mick Abrahams, oramai fuori dal gruppo. "No, no", insiste Anderson, prima di cambiare idea. "Be', in realtà forse sì, forse era una puntura di spillo a Mick, anche perché lui viveva male i suoi chili di troppo. Era cicciottello perché beveva tanta birra e andava matto per i pasticci di carne. Mi venne in mente l'idea un giorno che ero in una cabina del traghetto con lui, di ritorno da un concerto in Danimarca. Avevo comprato un mandolino a un banco dei pegni. Non avevo idea di come accordarlo, e Mick si stava irritando a sentirmi pizzicare le corde e basta. Per scherzo ho intitolato quella musica *I Don't Want To Be A Fat Man* [Non voglio essere un ciccione, *ndr*], il che lo ha irritato ancora di più, perché pensava fosse una stoccata contro di lui. Cosa che era e non era vera".

Anderson oggi è evasivo quando si parla delle altre fonti di ispirazione rintracciabili nei suoi testi. Rifiuta categoricamente l'idea che *We Used To Know* – un brano che mostra il meglio di Martin Barre, con un retrogusto di nostalgia dolceamara per i "brutti vecchi tempi" – parli in qualche modo della sua stessa vita. Anzi, rinnega l'idea che le sue canzoni fossero autobiografiche. "Be', quasi nessuna delle mie canzoni parla di una data persona o una data relazione", dice. "Uno come Roy Harper poteva scrivere brani parecchio personali che erano palesemente radicati in esperienze proprie, in emozioni profonde, anche sessuali. Ma io non ho mai voluto che qualcuno pensasse che stavo scrivendo una canzone che parlasse solo di lui e lei, perché mi sarebbe sembrato un tradimento". Eppure ammette che la conflittualità intergenerazionale di cui parla su *For A Thousand Mothers* era in parte ispirata al rapporto con i suoi genitori. "Mi sono basato sulle mie esperienze d'infanzia", dice, "ma non sono le esperienze solo mie – sono le esperienze dell'infanzia di tutti quelli cresciuti con dei genitori che ti dicono cosa si deve fare e cosa non si deve fare. Ascoltando quel pezzo i miei genitori si devono essere domandati: 'Ma davvero ci odiava così tanto da scrivere questa canzone?'".

Il gruppo terminò le registrazioni di STAND UP il 1° maggio del 1969. Due giorni dopo i Jethro Tull erano di nuovo in giro a suonare per il Regno Unito, e poco dopo attraversarono ancora l'oceano per un nuovo tour americano. Prima di partire, si esibirono al club Van Dike di Plymouth. Il club era un loro vecchio ritrovo fisso, e questa volta nella stessa serata si esibiva anche il dj di Radio 1 John Peel, un grande sostenitore della band nei loro primi anni di attività. "Dopo il concerto chiesi a John Peel: 'Ciao John, che ne pensi dei pezzi nuovi?'", ricorda Anderson. "'Non mi piacciono. Avete fatto male a sbarazzarvi di Mick Abrahams. Avreste dovuto continuare a fare quello che facevate prima'". Anderson era devastato. "Pensavo che gli sarebbero piaciuti perché c'erano i mandolini, le balalaike e altra roba strana. Ma non gli piacevano. Per me fu una coltellata al cuore. E dopo quella volta non mi ha più parlato".

Alla fine l'opinione di John Peel contava fino a un certo punto. STAND UP uscì nel luglio del 1969. Era confezionato in una splendida copertina apribile su cui era ritratta una complessa caricatura della band realizzata dall'intagliatore americano James Grashow e un inserto pop-up tridimensionale grazie al quale la band manteneva alla lettera quanto promesso nel titolo dell'album [*Stare in piedi, ndr*].

I Jethro Tull erano negli Stati Uniti quando arrivò loro la notizia che il loro secondo disco era salito al primo posto in classifica in Inghilterra.

Anderson non si ricorda bene dov'erano, ma è abbastanza sicuro che Joe Cocker fosse presente. "Mi ricordo che stavo facendo colazione quando Joe Cocker entrò e mi disse che STAND UP era arrivato al primo posto. Ho detto: 'Ah, grande. Mi fa piacere. Lo mangi tutto quel bacon, Joe? Se non lo finisci, me ne dai un po'?'".

Anche questa è una tipica reazione alla Ian Anderson. Nessun festeggiamento, nemmeno una bottiglia di spumante da stappare (figuriamoci poi qualcosa di più potente).

Anche da capellone di venti-e-qualcosa anni, Anderson pareva disallineato rispetto ai suoi contemporanei: un giovane bacucco con un pastrano militare sbrindellato addosso, un osservatore distante piuttosto che un attivista partecipe. Quando la controcultura è andata a bussargli alla porta, lui si è nascosto dietro la tenda e ha fatto finta di non essere in casa.

"Avevo davvero poco a che fare con tutta quello che stava succedendo", ripensa oggi.

«All'epoca andavo a vedere i King Crimson e i primissimi concerti degli Yes al Marquee Club. Mi davano la sicurezza di cui avevo bisogno per osare di più»

"Mi ricordo che andavo per club e tutti erano ubriachi persi, tutti che buttavano per terra boccali di birra, bicchieri di brandy e quant'altro. Io non bevevo, e di certo non mi drogavo. Mi sentivo veramente tagliato fuori da tutto quello che avevo intorno" dice senza rammarico. Cita invece l'esempio di Jimi Hendrix come monito nei confronti degli aspetti più estremi dello stile di vita rock'n'roll. I due si erano incontrati quando i Jethro Tull aprirono un suo concerto a Stoccolma nella prima metà del 1969. "Abbiamo parlato solo una volta – stavamo entrambi fumando una sigaretta in corridoio poco prima di una conferenza stampa che lui non voleva fare. Era in un momento privato, tranquillo. Sembrava non sentirsi più a suo agio con il tipo di artista che stava diventando". Sei mesi più tardi, i Tull si ritrovarono in cartellone con Hendrix a un grande festival americano. Le cose erano cambiate. "Era circondato da questa falange di groupie-barra-spacciatori-barra-guardie del corpo-barra-non lo so nemmeno io. Persone dannose. E sappiamo tutti com'è finita".

Quello che Anderson aveva in comune con Hendrix era il magnetismo sul palco. La prima esibizione documentata in cui Anderson aggredisce il flauto sorretto su una sola gamba risale al *Rock'n'Roll Circus* alla fine del 1968. Ma con l'ingrandirsi dei palcoscenici e l'aumentare della sicurezza in se stesso, Anderson cominciò sempre di più a calarsi nella parte del nevrotico selvaggio armato di flauto. "Quello che succede è che ti perdi nel momento, lì sul palco, e poi ti rivedi in foto e leggi la gente che parla di te. E pensi: 'Okay, non sono passato inosservato, magari mi conviene continuare a essere così'. In privato poi inizi a decostruire tutta la situazione. Pensi: 'Che cos'è che sto facendo che fa pensare alla gente che sia sotto anfetamine o magari un demente?'. E poi d'un tratto ti ritrovi sul palco a suonare il flauto, con la calzamaglia e il sospensorio".

Artificio scenico o no, ha comunque funzionato. Il profilo dei Jethro Tull cominciò a crescere sia nel Regno Unito che in USA – nel secondo caso venne aiutato da un altro tour di apertura per i Led Zeppelin durante l'estate del 1969. Anderson si sarebbe potuto permettere il lusso di fermarsi e pensare: "Missione compiuta", ma la paura asfissiante che tutto questo potesse essere stato solo un orribile incidente aleggiava costantemente.

"Ho mai pensato: 'Cacchio, siamo famosi?", dice. "Sì. 'Cacchio, sono famoso su «Melody Maker», ma cacchio, di certo non sono famoso in Italia, Spagna, Nord America o da qualsiasi altra parte nel mondo'. Il tuo disco poteva essere arrivato al n. 1 in classifica, ma solo in Gran Bretagna. E poteva anche essere il tuo primo e ultimo disco al n. 1 da qualsiasi parte. Ti rivengono sempre in mente tutte quelle meteore da classifica che vanno e vengono".

A posteriori, STAND UP è stato visto come il punto in cui Ian Anderson ha preso il controllo della band che due anni prima aveva contribuito a fondare. È un'affermazione con cui non è d'accordo – almeno, non interamente. "Non si trattò tanto di prendere il controllo, fu piuttosto una transizione molto graduale. Nella band vigeva una democrazia dal principio. Ma non c'erano mai troppe cose di cui discutere. Non abbiamo mai fatto delle riunioni formali per tirare fuori quello che non ci andava bene. Penso solo che, man mano che le cose progredivano, cominciai a fornire più input io rispetto agli altri nella band. Ma non lo definirei 'controllo', almeno fino al 1974 o '75".

Dittatura benevola o meno, l'approccio funzionò. I Tull conclusero il 1969 con il vento in poppa – vento che li avrebbe accompagnati alle registrazioni del disco successivo, BENEFIT, e poi fino ad AQUALUNG, l'album che li consacrò definitivamente come superstar. Ma tutto questo era il futuro. Dopo il necessario passo falso con THIS WAS, STAND UP costituì una vera e propria linea di demarcazione nella lunga carriera dei Jethro Tull.

Oggi, Anderson lo ricorda con affetto. "Ovvio, oggi lo guardo con gli occhi della nostalgia", dice Anderson. "Ma quando qualcuno mi chiede qual è il mio disco preferito dei Jethro Tull, STAND UP è sempre uno dei due o tre che nomino.

Questo perché è stato il primo album per cui mi sono sentito responsabile a livello creativo. È stato come la prima fantasia erotica in cui sei con qualcun altro. Sarebbe sbagliato dire che non avremmo continuato senza STAND UP, ma le cose sarebbero state molto diverse per noi".

Una pubblicità, molto modesta, di STAND UP, 1969. [Avremmo potuto usare una busta di carta marrone invece della copertina, e sarebbe stato comunque uno dei migliori dischi mai prodotti alla Island, ndr].

Scrutando l'orizzonte

Ian Anderson su quello che il futuro ha in serbo...

Ian Anderson non aveva una gran voglia di imbarcarsi in un tour per il 50° anniversario dei Jethro Tull. "Mi imbarazzano queste cose", dice. "Volevo nascondermi sotto il letto e non uscire fuori per 12 mesi". Il tour significava anche che Anderson avrebbe dovuto bloccare temporaneamente la scrittura e le registrazioni del suo nuovo album, il primo dai tempi di HOMO ERRATICUS del 2014. "Ho pensato di metterlo da parte e di non pensarci finché non sarò di nuovo in grado di lavorarci come dico io".

Ostinatamente, Ian Anderson tiene la bocca cucita sui dettagli del nuovo disco.

Prima di partire per il tour, Anderson e la sua band avevano già scritto e registrato le parti strumentali per sette canzoni, e avevano completato le linee vocali e le parti di flauto per due di queste. "Abbiamo provato a registrare tutto il più possibile in presa diretta", dice. Il cantante rivela che l'album dovrebbe contenere 12 tracce. "L'idea è quella di avere sette brani rock con il gruppo al completo, e poi gli altri cinque sono cose che ho intenzione di registrare da solo, con chitarra acustica e voce. Mi piace la varietà e questo gioco di estremi nell'avere da una parte dei brani acustici molto spartani e dall'altra dei pezzi suonati dal gruppo al completo".

È un po' sfuggente nel rivelare dei dettagli specifici. "Oh no, finché non entriamo nella fase in cui realizzo la copertina, se non direttamente nella settimana in cui esce il disco, è meglio tenere la bocca cucita. Il momento in cui cominci a parlare di titoli di canzoni, o titoli di album, o sul contenuto dei testi, è come mettersi le manette. A questo punto, non c'è niente di definitivo".

Questo però non gli impedisce di fantasticare sull'idea di pubblicare l'album in una maniera diversa – o magari, nemmeno come album vero e proprio. "Una parte di me pensa: 'Non sarebbe carino fare tre Ep e farli uscire a quattro o cinque mesi di distanza l'uno dall'altro? I fan, prima di me, ne sarebbero contenti?'", dice. "Ciò detto, quest'album potrebbe anche essere una schifezza e non venire mai pubblicato, anche perché sto diventando vecchio e continuo a ripetermi che non mi rimane molto tempo, quindi quel poco che ho è meglio usarlo per suonare dal vivo...".

CAMEL

La luna in un cammello

Durante il loro ultimo tour nel 2018 i Camel hanno deciso di risuonare per intero l'album MOONMADNESS. Il chitarrista Andy Latimer ha ricostruito per noi il processo creativo che nel 1976 ha portato alla pubblicazione di uno dei grandi classici del progressive rock...

Testo: **Dom Lawson**

L'ultima volta che nel Regno Unito c'è stata un'estate così calda, i **Camel** erano una delle band più importanti in circolazione. Sull'onda dell'enorme successo del 1975, THE SNOW GOOSE, la band fondata dal chitarrista **Andy Latimer** nel 1971 si era ormai affermata come una delle formazioni più in vista in ambito prog rock e sembrava destinata a raggiungere un pubblico ancora più ampio. E infatti l'album successivo, pubblicato nel marzo del 1976, è a tutt'oggi considerato il migliore della discografia dei Camel ed è quello che ha ottenuto maggior successo. MOONMADNESS ha rappresentato l'ultimo acuto della classica line-up costituita da Latimer, **Peter Bardens** (tastiere), **Doug Ferguson** (basso) e **Andy Ward** (batteria).

Facciamo un salto avanti al 2018, ed ecco che troviamo l'attuale line-up dei Camel impegnata a portare in tour proprio la riproposizione integrale di MOONMADNESS. Un compito non facile che ha obbligato i musicisti a riascoltare a fondo l'album che, per molti fan, meglio rappresenta l'essenza del sound del gruppo. Tornando indietro con la mente ai giorni che seguirono la pubblicazione di THE SNOW GOOSE, Latimer ammette che la band non aveva le idee molto chiare su come dare seguito al successo che si era improvvisamente materializzato. "Eravamo tutti un po' perplessi. Perché la grande domanda che ci siamo posti è stata: e ora cosa facciamo? Probabilmente dato che eravamo un po' incoscienti, decidemmo di provare a fare qualcosa di completamente differente. Avremmo potuto registrare 'The Snow Goose parte 2' ma invece decidemmo di andare nella direzione opposta".

In realtà c'era una certa pressione da parte della casa discografica, la **Decca**, che spingeva il gruppo affinché realizzasse un altro album di successo. L'etichetta era rimasta piacevolmente sorpresa dal risultato ottenuto con THE SNOW GOOSE, su cui inizialmente aveva nutrito più di una perplessità. "C'era sempre stata molta pressione da parte del management della casa discografica, volevano che producessimo qualcosa di commerciale", ricorda Latimer. "Quando hanno ascoltato THE SNOW GOOSE sono rimasti sconvolti perché si trattava di un'unica lunga composizione, quindi non poteva essere trasmessa per radio. Ci hanno chiesto di registrare cose più commer-

I Camel nel 1972, da sinistra a destra: Peter Bardens, Andy Ward, Andy Latimer, Doug Ferguson.

MICHAEL PUTLAND/GETTY IMAGES

ciali ma noi abbiamo resistito. Eravamo molto arroganti, li abbiamo mandati a quel paese e abbiamo proseguito per la nostra strada. In realtà alla Decca non erano così cattivi. Ci hanno lasciato fare, il problema per loro era solo cercare di capire come fare a vendere quello che producevamo".
Ben decisi a non ripetersi, Latimer e Bardens, ovvero i due componenti che si occupavano della composizione dei brani, iniziarono a buttare giù delle idee per il nuovo album. Il chitarrista ricorda con un po' di malinconia quel periodo di grande fermento creativo: i due scomparvero nelle campagne del Surrey e iniziarono a lavorare insieme. Ma l'atmosfera era un po' particolare.

"Ci eravamo ritrovati a comporre in questo posto vicino Dorking, in un grande granaio, molto bello. Ma anche molto strano. Le persone apparivano all'improvviso senza che te ne accorgessi, e io e Peter iniziammo ad avere delle strane visioni notturne, ci svegliavamo di soprassalto e ci sembrava di vedere dei fantasmi nella nostra stanza. Qualcuno di notte grattava alla porta e alle finestre. Questi fenomeni si verificavano ogni volta che c'era la luna piena. Così iniziammo ad associare la luna alla follia collegata con la luna piena ed è così che venne fuori il titolo del disco. In quel posto accadevano delle cose veramente strane". Al di là degli eventi sovrannaturali, MOONMADNESS rappresenta indubbiamente il punto più alto della collaborazione tra **Latimer** e **Bardens**. In un momento storico in cui i musicisti di successo venivano lasciati liberi di creare, l'alchimia tra i due artisti si trasmise anche al resto del gruppo, trasformandolo nel vettore ideale per le idee dei due compositori. "La situazione era idilliaca: ce ne andavamo in campagna per conto nostro a scrivere e ci divertivamo da matti. Io e Pete avevamo un rapporto artistico speciale. Non è una cosa molto comune, avevo cercato anche in precedenza qualcuno come Pete ma non lo avevo trovato. È qualcosa di unico. Prima di comporre discutevamo sempre molto tra noi e alla fine decidemmo di basare l'album sul profilo dei quattro musicisti che facevano parte della band. Fu molto divertente. **Andy Ward** e **Doug Ferguson** furono i più semplici da inquadrare. Doug era una persona solida e diretta, mentre Andy era uno spirito libero. Poi c'eravamo io e Pete. Non è mai facile parlare di se stessi, ma dopo esserci confrontati credo che siamo riusciti a tirare fuori l'essenza dei nostri caratteri". Fu così che Latimer e Bardens iniziarono a comporre una canzone per ogni membro dei Camel, focalizzando la personalità e le peculiarità musicali di ognuno. Poi, per

differenziarsi da THE SNOW GOOSE che era un album interamente strumentale, pensarono di inserire parecchie parti cantate e melodie vocali. "Avevamo molta voglia di dedicarci maggiormente al canto. Era un sfida per noi, dato che nessuno in realtà era particolarmente dotato in questo senso. Il nostro primo album (CAMEL del 1973) non ci aveva molto convinto, vocalmente parlando. Ricordo che all'epoca il nostro produttore, **Dave Williams** – che Dio lo benedica, era un tipo amabile ma anche non troppo delicato – ci disse: 'Ma chi canterà sul disco dato che nel gruppo non c'è nessuno che sappia cantare?' (*ride*). Così interrompemmo le session di registrazione e iniziammo a fare dei provini per il cantante. Ne provammo una quarantina e anche se erano tutti molto bravi per qualche motivo non legavano per niente con la nostra musica. Alla fine decidemmo che avremmo fatto di testa nostra come al solito e ci prendemmo carico delle parti cantate. Ma questo ci lasciò comunque delle perplessità e il timore che prima o poi il problema si sarebbe ripresentato. Quando fu la volta di MOONMADNESS non eravamo molto esperti e quindi dovemmo lavorare di fantasia.
Cercammo di mascherare i problemi con degli effetti, ad esempio filtrando le voci attraverso gli altoparlanti del Leslie o aggiungendo del phaser, e tenemmo il volume delle voci più basso del solito nel mix finale. Alla fine venne fuori qualcosa di insolito e particolare. Molte persone apprezzarono il modo in cui avevamo trattato le voci, senza sapere che l'avevamo fatto solo per nascondere le nostre pecche!".

I Camel si fanno una birra davanti a un circo in Germania.

ELLEN POPPINGA - K&K/REDFERNS/GETTY IMAGES

MOONMADNESS venne registrato ai Basing Street Studios di Londra tra il gennaio e il febbraio del 1976, con l'ausilio dell'ottimo **Rhett Davies** (Genesis, Brian Eno, Roxy Music) in regia. I Camel erano totalmente convinti della bontà del materiale e più coesi che mai al loro interno. Vivere insieme, suonare insieme e trascorrere ogni istante al servizio della band aveva portato l'alchimia tra i musicisti vicina alla perfezione, grazie anche ai tanti concerti, e ora si trattava solo di trasferire tutta questa energia anche in studio. "La band in quel momento era molto solida. I rapporti tra di noi erano ottimi, non c'erano ancora state avvisaglie dei problemi futuri, quando stavamo registrando MOONMADNESS andava tutto a gonfie vele.

«Vivevamo insieme e pensavamo solo alla musica. Era tutto più semplice, era un periodo meraviglioso»

Eravamo abituati a provare molto, provavamo ogni giorno e quando non provavamo eravamo in giro per concerti. Suonavamo tantissimo, forse troppo. Non credo che nessuno di noi avesse dei rapporti duraturi al di fuori della band, vivevamo insieme e pensavamo solo alla musica. Era tutto più semplice, era un periodo meraviglioso". Per Latimer non bisogna dimenticarsi di sottolineare l'importanza di Rhett Davies nell'economia dell'album: "Lui aveva lavorato con i **Genesis** per SELLING ENGLAND BY THE POUND, quindi non aveva niente da dimostrare a nessuno, ma il suo modo di lavorare a ruota libera fu molto importante per la riuscita di MOONMADNESS. I brani vennero registrati tutti molto in fretta. Rhett aveva collaborato con noi anche durante THE SNOW GOOSE ma in questo caso il suo apporto è stato più corposo. Era una persona adorabile e un tecnico del suono fantastico. Il sound dell'album è merito suo. Era bello lavorare con lui, ci divertivamo insieme e ci incoraggiava a provare anche delle soluzioni non convenzionali e a mettere in pratica le idee più strane e apparentemente sciocche: come quando **Andy Ward** si mise a soffiare in un tubo immerso in dei secchi d'acqua per simulare dei rumori lunari. Durante *Air Born* si sente Andy che si fa una canna. Una cosa un po' hippie ma anche divertente".

I quattro brani dedicati a ognuno dei quattro componenti del gruppo sono indubbiamente tra i più riusciti nella discografia dei Camel. E a quanto pare il processo che portò a fissare in musica la personalità di ogni artista fu anche molto divertente. Inoltre in questo modo la band riuscì a spingersi in territori ancora inesplorati, in particolare con la conclusiva *Lunar Sea*, dedicata proprio al batterista. "Andy in quel momento era un po' sopra le righe, si divertiva a fare sempre lo stupido. Ma era un batterista pieno di talento. E dato che aveva fatto parte della band fin dagli inizi, ormai sapeva esattamente quello che io e Pete volevamo da lui. Era molto originale e creativo. Al tempo stesso era anche molto silenzioso, il che sembra in antitesi con quello che dicevo prima, ma era fatto proprio così. Musicalmente era molto attratto dal jazz, perciò quando abbiamo iniziato a comporre il materiale per il nuovo album abbiamo subito pensato che il brano che lo avrebbe rappresentato sarebbe stato un pezzo abbastanza jazzato e complicato. Non jazz nel senso tradizionale del termine, perché nessuno di noi era un jazzista, piuttosto si trattava di un brano che rispecchiava la nostra idea di cosa potesse essere considerato jazz". Con i suoi nove minuti di durata, *Lunar Sea* è uno dei più esaltanti pezzi prog di tutti i tempi. Il brano trasmette un senso di euforia e di entusia-

Camel 2018. Da sinistra a destra: Andy Latimer, Denis Clement, Colin Bass, Peter Jones.

BARRY PLUMMER

smo che rispecchia in pieno l'unità di intenti e la convinzione con cui i Camel portavano avanti il loro discorso musicale negli anni 70. Si trattava di una composizione che mise a dura prova le capacità dei quattro musicisti: "Indubbiamente era un brano decisamente complicato. Eravamo appena stati in tour con i **Soft Machine** per una settimana e io e Andy eravamo rimasti molto impressionati. Ci mettevamo seduti sul lato del palco e guardavamo con attenzione **John Marshall** e **Allan Holdsworth**. Mentre guardavo Allan pensavo: 'Oh mio Dio, ma che cosa sta facendo?' (*ride*). Perché in quel momento pensavo che per essere un bravo chitarrista bisognava suonare tante note. E su *Lunar Sea* è quello che cerco di fare, suonare un sacco di note. Fortunatamente un paio di album dopo ho capito che non sarei mai riuscito a essere così veloce, perché il mio cervello non funziona così velocemente, e ho iniziato semplicemente a essere me stesso, suonando delle parti più melodiche. Però *Lunar Sea* viene fuori dal desiderio di suonare tante note, ed è stata divertente da registrare. Andy si è dovuto impegnare a fondo, perché non è un pezzo facile per il batterista. Ma lo amava perché era diventata una specie di sfida".

Per il bassista **Doug Ferguson**, Latimer e Bardens scrissero invece la serrata e vibrante *Another Night*, decisamente la traccia più diretta presente su MOONMADNESS. Si trattava di un affettuoso tributo al componente più affidabile della band. "Doug era quello che coordinava tutto e che faceva anche da pacere tra me e Pete quando era necessario! È una persona molto solida, molto organizzata, una sorta di Sergente Maggiore; era lui che prendeva i soldi alla fine dei concerti, che guidava e che teneva tutto in ordine. Ci riteneva un po' dei monelli, a dire il vero. Come bassista era estremamente affidabile e aveva sempre un sacco di storie da raccontare, anche se molte non si possono ripetere perché erano un po' spinte, per usare un eufemismo. La notte spariva e se ne andava in giro, ne combinava di tutti i colori, per questo abbiamo scritto per lui *Another Night*". Va sottolineato come la formazione attuale dei Camel esegua questo brano in modo più teso rispetto alla versione presente nel disco: il motivo è che secondo Latimer questa nuova interpretazione è più fedele a come era stata concepita inizialmente. "L'avevo pensato più tosto e diretto, più rock

«All'epoca del nostro primo album il nostro produttore, Dave Williams, ci disse: 'Chi canterà sul disco? Nel gruppo non c'è nessuno che sappia cantare!'»

& roll, ma quando abbiamo iniziato a provarlo all'epoca Andy e Doug gli hanno dato questo andamento saltellante che non era esattamente quello che volevo, togliendogli tutto l'impatto. Non era quello che avevo in mente ma all'interno di una band ci sta di fare qualche compromesso ogni tanto. Come compositore non è sempre facile accettare situazioni come questa, perché nella tua testa mentre scrivi ti fai un'idea di come dovrebbe venire fuori una canzone, ma bisogna anche tenere conto dell'apporto degli altri musicisti, quindi alla fine sono stato ugualmente soddisfatto. Ci siamo divertiti a registrarla. Io e Pete abbiamo inserito una sezione centrale un po' sbilenca, ma l'intenzione era quella di fare qualcosa di semplice e diretto. Le cose non sono andate proprio così. Non siamo mai riusciti a suonare quella parte nel modo giusto!".

Dopo aver coperto la sezione ritmica, per Latimer e Bardens arrivava il compito più difficile: comporre i brani che parlavano proprio di loro due. Per **Bardens** scrissero l'intricata e imprevedibile *Chord Change*, una delle composizioni più complicate nella discografia dei Camel, in grado di rappresentare perfettamente il vecchio amico scomparso nel 2002. "Ho sempre pensato che Pete fosse molto volubile, quindi avevamo bisogno di un pezzo che avesse al suo interno tanti cambi di tempo e di atmosfera. Scrivere su noi stessi non fu affatto facile. Per Pete decidemmo di puntare sulla complessità. Anche se componevamo insieme, è abbastanza chiaro in quali aree ognuno di noi fosse più dotato: la parte iniziale di *Chord Change* è opera di Pete, mentre io ho scritto le sezioni più melodiche, gli intermezzi di chitarra e via dicendo. È stato un bel lavoro d'insieme". *Air Borne* è invece una delle canzoni più belle e malinconiche dei Camel. L'atmosfera si fa elegante e soffusa, in tono con il carattere riservato e umile di **Latimer**. Il risultato è un po' l'equivalente di una sinfonia di **Vaughan Williams** trasportata in ambito prog rock: è possibile percepire tra le note il vento e la pioggia tipici di certi paesaggi inglesi. "Forse ripensandoci ora si tratta di una composizione un po' pretenziosa, ma in quel momento volevo proprio che suonasse in maniera 'inglese', perché per me aveva senso così. La parte iniziale in particolare rappresenta tutto ciò che per me è l'Inghilterra: alberi, campi e tutto il resto, avvolti in questa inconfondibile atmosfera. Resta la difficoltà di scrivere su se stessi: non è facile guardarsi allo specchio e chiedersi: 'Chi sono? Come mi vedono le altre persone?'".

I rimanenti brani di MOONMADNESS sono un po' avulsi dal concept di partenza, ma trasmettono la stessa voglia di manifestare la propria vocazione artistica in maniera ferma e consistente. In particolare *Song Within A Song* è forse la traccia più conosciuta del lotto, con la sua avvolgente deriva che fotografa al meglio quello che i Camel erano in grado di produrre nel 1976. La sua nascita risale al periodo in cui Latimer e Bardens stavano ancora elaborando le idee per il seguito di THE SNOW GOOSE, ed è una canzone che il chitarrista attribuisce a uno di quei preziosi momenti magici in cui le idee coincidono alla perfezione. "Io e Pete l'abbiamo scritta in un periodo in cui lavoravamo veramente bene insieme. Quando lui aveva una bella idea lo lasciavo fare, incoraggiandolo a metterci del suo e segnalandogli quelle che a mio avviso erano le parti migliori. Se poi anche a me veniva qualche idea da inserire, anche lui mi lasciava fare. È esattamente così che *Song Within A Song* è stata realizzata. L'abbiamo scritta insieme, quindi è un misto di cose mie e cose sue, fantastico. In questo caso non c'era nessun riferimento a personaggi specifici, è semplicemente una canzone". Allo stesso modo *Spirit Of The Water*, il momento più intimo dell'album, era semplicemente una composizione di Bardens che a Latimer piaceva tantissimo, a tal punto da chiedere e ottenere che fosse inclusa nel disco. "L'unica cosa a cui ho contribuito è stato il titolo. Avevo appena letto un

SEGRETI LUNARI
Andy Latimer e l'artwork di MOONMADNESS

UNIVERSAL MUSIC GROUP/JOHN FIELD

Come è nato l'artwork di MOONMADNESS?
Andy Latimer: La nostra etichetta ha chiesto a parecchi illustratori di realizzare la copertina dell'album. Ognuno di loro conosceva il titolo del disco. Un po' come con THE DARK SIDE OF THE MOON dei Pink Floyd, si usava fare in questo modo: c'era un titolo e gli artisti dovevano cercare di tirare fuori qualcosa. Poi la band visionava le varie proposte e sceglieva la migliore. Noi fummo tutti d'accordo nello scegliere la proposta di John Field. Era raro che fossimo tutti d'accordo su qualcosa, ma si trattava veramente di un'ottima cover. Non gli chiedemmo nessun tipo di modifica, l'artwork era perfetto già così.

Cosa rappresenta esattamente il disegno, come lo interpreti?
Ognuno è libero di interpretarlo come vuole. A me piace pensare che rappresenti due amanti che osservano insieme la luna e al tempo stesso manifestano tutto il proprio amore reciproco. MOONMADNESS è un disco abbastanza intimo, a causa anche del lavoro di Rhett Davies in fase di mix. In qualche modo Field è riuscito a catturare nella sua copertina anche il sound dell'album. Probabilmente è per questo che abbiamo apprezzato immediatamente la sua idea.

Si tratta della tua copertina dei Camel preferita? O ce ne sono altre che ti piacciono di più?
È difficile da dire quale sia la mia copertina dei Camel preferita, perché ognuna rappresenta un momento diverso della nostra carriera. Ad esempio quando abbiamo pubblicato il nostro primo album volevamo semplicemente che venisse stampato in fretta! Ci piaceva l'idea del cammello unito all'immagine del treno, un'immagine molto rock, e a me piacciono tantissimo i treni! NUDE anche aveva una bella copertina, e DUST AND DREAMS. Ogni album contiene tante emozioni e la cover deve riuscire a riassumerle e trasmetterle a chi la osserva".

libro di **Henry Williamson** che si intitolava *Salar the Salmon* e al suo interno c'era una frase che faceva riferimento allo 'spirito dell'acqua'. Ho suggerito a Pete questo titolo e lui ha pensato che sarebbe andato bene. A parte questo ho semplicemente scritto le parti di flauto tra una strofa e l'altra. Pete voleva cantarla, ma il suo timbro vocale era un po' alla **Mick Jagger**, decisamente poco prog, perciò abbiamo pensato di far passare la sua voce attraverso un Leslie, in modo che il timbro potesse essere mascherato. Alla fine l'effetto che abbiamo ottenuto è stato simile a quello di una voce che passa attraverso un corso d'acqua. Il risultato è molto suggestivo e richiama apertamente l'acqua, conferendo al brano qualcosa di unico, quasi mistico. Nell'economia dell'album rappresenta solo un breve interludio, ma penso di aver fatto bene a convincere Pete a registrarlo". Chiudiamo la nostra analisi di MOONMADNESS con il brano di apertura, *Aristillus*. Si tratta indubbiamente di una delle sigle più riconoscibili di tutti i tempi, con il Wurlitzer in primo piano che conferisce all'inizio dell'album un tono imprevisto e scanzonato. Il brano è stato scritto e registrato interamente da Latimer, con un piccolo aiuto da parte di Andy Ward. "Lo avevo composto a casa ma non avevo ancora pensato al titolo. Quando lo portai in studio per farlo ascoltare agli altri, fu Andy a suggerire Aristillus come titolo. Gli chiesi cosa significasse e lui mi rispose che era il nome di un cratere lunare. Che titolo fantastico! Poi Andy trovò il nome di un altro cratere, proprio vicino ad Aristillus, che si chiamava Autolycus. Così provò a ripetere la parola Aristillus molto velocemente per tutta la durata del brano, una cosa molto difficile da fare! Continuò a ripetere 'Aristillus, Autolycus, Aristillus, Autolycus' per tutto il tempo. Alla fine la sua voce va e viene, una cosa da matti!".

I Camel a Londra, 29 ottobre 1972.

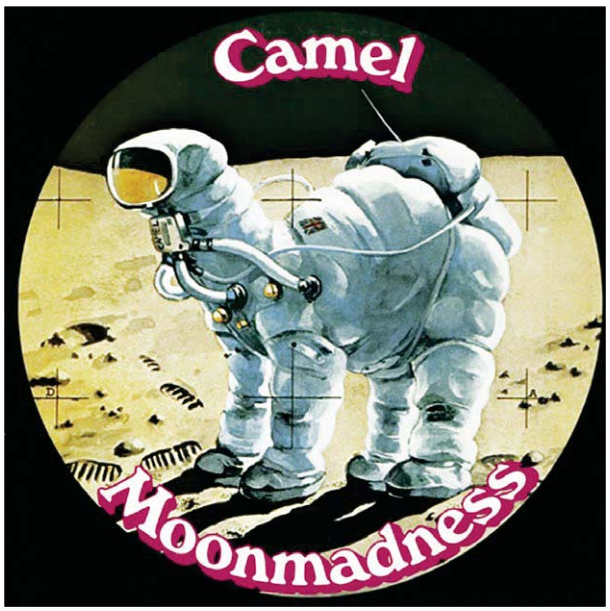
MICHAEL PUTLAND/GETTY IMAGES

MOONMADNESS venne pubblicato il 26 marzo del 1976. In Europa sfoggiava la celebre copertina di **John Field**, vagamente psichedelica. Negli Stati Uniti, invece, la confezione fu completamente diversa: sulla cover campeggiava infatti un cammello avvolto in una tuta spaziale intento a passeggiare sulla luna. "Ci furono un sacco di problemi con l'artwork in America. Eravamo molto soddisfatti della copertina della versione inglese, che era anche gatefold, un aspetto non da sottovalutare visti i costi maggiori che un'etichetta doveva sostenere per stamparla. In America però ritenevano che l'artwork di Field fosse troppo raffinato. Non gli piaceva. Così si inventarono questa immagine del cammello in tuta spaziale, che era veramente divertente. Non a caso la utilizzammo anche per il merchandise!". Nonostante le vendite inizialmente fossero un po' fiacche, soprattutto pensando al successo che aveva avuto THE SNOW GOOSE, l'album alla fine raggiunse la quindicesima posizione delle classifiche britanniche, sopravanzando di ben sette posizioni il disco precedente, diventando così l'album dei Camel più venduto di sempre. Dal punto di vista della critica, ci furono reazioni differenti: alcuni giornalisti sostenevano che i Camel avessero perso un po' la bussola, mentre per altri MOONMADNESS testimoniava la voglia di progredire da parte della band. Per Andy Latimer l'intero percorso che ha portato alla realizzazione dell'album è stato molto piacevole, e il risultato soddisfacente, con poco spazio per le lamentele da parte della casa discografica: "Per quello che posso ricordare, è andato tutto bene, anche se inizialmen-

«Prima di iniziare le prove per il tour ho riascoltato il mio assolo di chitarra in *Lunar Sea* e ho pensato che non sarei mai riuscito a risuonare una cosa del genere»

La copertina della versione americana di MOONMADNESS, con il cammello che indossa una tuta spaziale.

te MOONMADNESS non ha avuto lo stesso impatto di THE SNOW GOOSE, ma si sa come vanno queste cose. Se i **Fleetwood Mac** pubblicano RUMOURS e vendono venti milioni di copie, poi subito dopo pubblicano TUSK vendendone solo sette milioni si può parlare di fallimento? Con MOONMADNESS le cose sono andate più o meno allo stesso modo. All'inizio le vendite erano basse, ma noi eravamo già proiettati sul disco successivo. Se questo disco non avesse funzionato, nel successivo avremmo provato a fare qualcosa di diverso. I dati di vendita non ci spaventavano. Magari oggi la penso diversamente, e quando riprendi in mano i vecchi dischi ti rendi conto che non sono così riusciti come te li ricordavi. C'è sempre un processo di crescita e di apprendimento. Ma in questo caso non sono critico nei confronti di MOONMADNESS".



Torniamo al 2018. Andy Latimer ha dimostrato tutto il suo amore per questo disco decidendo di portarlo in tour nella sua interezza, così come aveva fatto con THE SNOW GOOSE cinque anni prima. Anche se molte delle canzoni contenute in MOONMADNESS sono state presenti nella setlist della band in tutti questi anni di concerti, è stata la prima volta che l'album è stato riproposto integralmente. Questo ha portato Latimer a riconsiderare l'importanza di questo capitolo della discografia del gruppo, apprezzando ancora di più il suo contenuto e i musicisti che lo hanno creato. "È un album breve, quindi sul palco quasi non te ne accorgi di suonarlo perché è già finito. Però l'atmosfera cambia drasticamente da un pezzo all'altro: dopo aver eseguito *Spirit Of The Water* ecco *Another Day*, poi di nuovo un pezzo tranquillo come *Air Borne* per ripartire sparati con *Lunar Sea*. Ci sono un sacco di alti e bassi. Tra un brano e l'altro non parliamo mai, cerchiamo semplicemente di eseguire i pezzi nella maniera più fedele possibile. È come se fosse un'unica lunga suite. È impegnativo ma è andato tutto bene. Ad esempio, prima di iniziare le prove per il tour ho riascoltato il mio assolo di chitarra in *Lunar Sea* e ho pensato che non sarei mai riuscito a risuonare una cosa del genere. Purtroppo per me ormai è impossibile fare dal vivo quello che facevo all'epoca, ma ovviamente uno cerca di fare del suo meglio".

Fatto che sta che anche dopo quasi cinquant'anni MOONMADNESS non ha perso niente del suo fascino originale e la riproposizione live da parte dei Camel ha aumentato ulteriormente la considerazione di cui gode tra i fan. Per Latimer è difficile sintetizzare quale sia la caratteristica principale che abbia reso MOONMADNESS una pietra miliare del prog rock; la sua tesi è che si tratti semplicemente di un disco che riesce a far star bene sia chi lo ascolta sia chi lo suona grazie all'afflato positivo presente nei brani. "All'epoca il gruppo era in uno stato di grazia. Continuavamo a evolverci, a suonare in posti sempre più grandi, a ricevere attestati di stima... è stato un periodo bellissimo. L'album trasmette molta positività, per questo la gente lo ama".

La pubblicazione di IN ABSENTIA nel 2002 ha rappresentato non solo una drastica evoluzione del suono dei Porcupine Tree, ma ha aperto una nuova epoca per la musica progressive moderna, ispirando un'intera generazione di nuovi artisti. Affascinati come tutti i fan della band, ci siamo addentrati nei meandri dell'album che Steven Wilson ha descritto come "l'inizio della fine".

L'INIZIO DELLA FINE

Testo: **Dave Everley** Immagini: **Lasse Hoile**

Middle East Club di Cambridge, Massachusetts: dal palco, Steven Wilson osserva il parterre, e un sentimento di sconforto si impossessa di lui. Sono trenta, gli sguardi che si incrociano con il suo. Trenta, questo è il conto totale delle persone che sono venute ad assistere al concerto dei Porcupine Tree in questo locale alla moda della costa est... È lunedì 22 luglio 2002, e oggi doveva essere il punto di svolta. Per tutto il decennio precedente, questi stramboidi inglesi avevano vissuto ai margini dell'industria musicale, deliziando gli appassionati di suoni dinamici e vagamente psichedelici, senza riuscire mai a evolversi oltre il puro fenomeno di culto. Eppure, finalmente, le cose erano cambiate. Per uno straordinario intreccio del destino, i Porcupine Tree avevano firmato con la Lava Record, sussidiaria del gigante musicale Atlantic.

D'improvviso, facevano parte della scuderia di un'etichetta che vantava una superstar del rap-metal come **Kid Rock** e un gruppo di grunge commerciale da milioni di copie vendute, i **Matchbox Twenty**. Ai Porcupine Tree fu promessa un'illusione: che il nuovo disco IN ABSENTIA li avrebbe catapultati alle stelle. Se avessero avuto successo, Wilson e compagnia si sarebbero ritrovati di colpo a sorseggiare cocktail sul bordo di una piscina a forma di chitarra elettrica nelle loro nuove ville di Beverly Hills. Ma la realtà, stasera, al Middle East Club di Cambridge, non potrebbe essere più differente. "Ti rendi subito conto di quanto sia difficile convincere tanta gente che non sa chi sei a interessarsi di quello che fai", confessa Wilson oggi. "Non parlo solo del pubblico, ma anche dei colletti bianchi dell'industria musicale". IN ABSENTIA uscirà due mesi più tardi, il primo di due album realizzati dai Porcupine Tree durante la loro *liaison* con una major. Il disco sarà, secondo gli standard delle grandi etichette musicali, un clamoroso flop, pur vendendo comunque molto di più di qualsiasi altro album pubblicato dai PT in precedenza. Niente piscine a forma di chitarra, dunque. Tuttavia è proprio questo il disco che rimodella il sound della band, rendendolo fruibile a un nuovo pubblico, e che così facendo inaugura una nuova epoca per la musica progressive.

A venti anni di distanza, IN ABSENTIA è considerato da molti una pietra miliare. È il primo grande lavoro prog rock del XXI secolo, un'opera in cui il sodalizio raggiunto tra tecnica, sensibilità melodica e un suono squisitamente 'pesante' influenzerà moltissimo le tendenze musicali del futuro. Ma è anche l'album che dà il via a un processo di autodistruzione, che porterà il leader della band a sciogliere il gruppo poco meno di un decennio più tardi. Insomma, IN ABSENTIA è il disco che ha cambiato la vita ai Porcupine Tree, ma che allo stesso tempo ha segnato l'inizio della fine per una delle più amate band di progressive moderno.

Gavin Harrison aveva già assistito a un concerto dei PT, diciotto mesi prima di iniziare a lavorare con loro, allo Shepherd's Bush Empire, nella zona ovest di Londra. Batterista in studio molto richiesto, Harrison si era costruito una bella carriera collaborando un po' con chiunque, dai **Level 42** a **Iggy Pop**. Nel 1994 aveva partecipato alle registrazioni di FLAME di **Tim Bowness** e **Richard Bar-**

«Non solo ha avvicinato ai Porcupine Tree un pubblico totalmente diverso, ma ha contribuito ad attirare un pubblico radicalmente nuovo verso il progressive rock in generale. All'improvviso vedevi in giro un sacco di gruppi che suonavano come loro»

Mikael Åkerfeldt

La copertina
di IN ABSENTIA,
creazione
di Lasse Hoile.

bieri, ex dei **Japan** e tastierista dei Porcupine Tree. E proprio Barbieri, un lustro più tardi, lo avrebbe invitato all'Empire per fargli ascoltare la sua band. "Mi sorprese che fossero riusciti a riempire il locale suonando una musica sostanzialmente non commerciale", rivela Harrison, anche se lo show in sé non lo convinse del tutto. "Dopo circa un'ora pensai [senza voler esprimere giudizi]: 'Va be', credo di aver sentito abbastanza'. Mandai un messaggio a Richard dicendogli che non mi sentivo bene". Nel frattempo Steven Wilson era pervaso da ben altre emozioni – la frustrazione, su tutte. Dopotutto i Porcupine Tree erano essenzialmente la sua visione solistica nata in cameretta, da ragazzo. Negli anni, il progetto aveva assunto dimensioni tali da sfuggirgli un po' di mano. Verso la metà degli anni 90 erano diventati ormai una band vera e propria. Alla fine del decennio, le tendenze astrattistiche del gruppo avevano ceduto il passo a un approccio più conciso, di natura più pop. Dischi come STUPID DREAM e LIGHTBULB SUN, pubblicati rispettivamente nel 1999 e nel 2000, erano zeppi di parti orecchiabili, ritornelli e strutture musicali convenzionali. Più radiofonici di così, i Porcupine Tree non potevano essere. "Eppure non si smuoveva niente", ammette Wilson. "Zero. Le radio non ci si filavano proprio". Per facili che siano, questi sono due Lp di cui andare fieri. I dati di vendita dei Porcupine Tree videro una costante crescita per tutto il decennio precedente, al punto che di ogni pubblicazione la band riusciva a vendere anche 50 o 60.000 copie. A Wilson pareva però di continuare a sbattere contro un muro di gomma.

"Avendo realizzato due dischi che secondo me presentavano materiale decisamente accessibile, avvertivo un profondo senso di frustrazione. I Porcupine Tree erano essenzialmente il gruppo di culto per definizione. Ma in quel momento pensavo che potevamo essere molto di più". Avrebbero effettivamente potuto, ma ci sarebbe stato bisogno di una convergenza di forze, sia artistiche che finanziarie, perché questo accadesse. Due di queste forze si chiamavano allo stesso modo – Andy. Il primo era **Andy Leff**, un impresario musicale americano che negli anni 90 operava nel mondo del pop (era il manager degli **Hanson**). Leff aveva ascoltato i Porcupine Tree e gli erano piaciuti da morire. Li considerava come diretti discendenti di quella gloriosa genealogia prog anni 70, uno di quei gruppi che poteva da una parte creare qualcosa di musicalmente epico, e dall'altra sfondare nelle classifiche di musica leggera. Leff incontrò la band, con il benestare di **Richard Allen**, manager dei PT in carica e proprietario della loro etichetta originaria, la Delirium. Leff pensava in grande: i Porcupine Tree si meritavano un contratto con una major, e lui era l'uomo giusto per procurarglielo.

Wilson, malgrado la sua natura scettica, rimase intrigato: "Noi continuavamo a ripetere 'Sì, sì, va be'". Ma più parlavo con Andy, più cominciavo davvero a prenderlo sul serio". Incredibile ma vero, Leff non li stava coglionando. Li mise in contatto con un altro tizio chiamato Andy – **Andy Karp**, un talent scout della Lava Records di New York. Karp era una bestia rara, anche per gli standard del 2000: un vero appassionato di musica, con le pareti tappezzate di poster e una conoscenza delle b-side anni 70 dei **Genesis** da fare invidia. Amava l'età dell'oro del progressive, ma allo stesso tempo era un astuto uomo d'affari che aveva intuito le potenzialità commerciali dei Porcupine Tree. "Questa era l'idea: che c'era un vuoto nel mercato di allora. C'era parecchia gente che amava questo stile di musica – rock progressivo, art rock, chiamalo come vuoi".

Wilson incontrò Karp e fu conquistato dal-

> «Non voglio interpretare lo stereotipo di quello che dice: 'Io ho fatto tutto giusto, la colpa è della casa discografica'. La colpa non è interamente loro. Noi non c'entravamo niente con quel mercato. Kid Rock, i Matchbox Twenty – quelli si vendevano da soli. Un gruppo di inglesi eccentrici che suonano musica strana invece... la gente non sapeva come prenderci»
>
> **Steven Wilson**

la sua passione per la musica, oltre al fatto che l'azienda di cui la Lava faceva parte, la Atlantic, aveva a disposizione enormi risorse economiche. "La possibilità di realizzare un disco per una major americana, con la relativa promozione e l'input finanziario che un'etichetta del genere poteva offrire, mi affascinò moltissimo". Decise quindi che firmare per la Lava era la mossa giusta. Sapeva bene che l'etichetta stava correndo un grosso rischio, con un gruppo così disallineato rispetto al resto del mercato internazionale. "Quando abbiamo firmato quel contratto avevo 33 anni. Richard ne aveva 43. Non eravamo più ragazzini. Per un'etichetta di quel calibro, era un salto nel vuoto". Con Karp, i Porcupine Tree avevano trovato un vero supporter; ma c'era qualcos'altro che bolliva in pentola. Wilson aveva cominciato a raccogliere brani per un nuovo disco prima ancora che la Lava entrasse in scena. "Avevamo una serie di canzoni che potevano davvero rendere bene in quella mescolanza tra prog e pop, come erano riusciti a fare i mostri sacri progressive degli anni 70". Ma le canzoni che Wilson stava componendo non erano semplici surrogati di *Roundabout* o *Thick As A Brick*. Nei due anni successivi a LIGHTBULB SUN, i gusti musicali di Wilson si erano ampliati considerevolmente. I Porcupine Tree risiedevano ancora in una dimensione tutta loro, tra la profondità del metafisico e la superficialità del pop, ma in lontananza cominciava a sentirsi un rumore nuovo, sorprendente e inaspettato.

In un'altra vita, Steven Wilson avrebbe potuto far parte degli **Iron Maiden**. Da adolescente si era avvicinato alla new wave dell'Heavy Metal britannico – il movimento anni 80 che aveva fomentato la nuova scena metal inglese. Ma si stancò ben presto dei gilet di pelle e delle toppe con il logo dei **Saxon**. "Mi stufai e cominciai a interessarmi ad altre cose". All'inizio del nuovo millennio, un giornalista gli aveva fatto ascoltare la musica degli **Opeth**, una band svedese di death metal che stava cercando di emanciparsi dalla scena underground da cui proveniva. Il loro suono non aveva niente del metal di 20 anni prima a cui Wilson era abituato.

Era la comparsa di una nuova mutazione metallica, una musica estrema e 'pesante' il cui DNA si intersecava con altri generi quali il prog, il jazz e l'avanguardia. Gruppi come gli Opeth e i colleghi svedesi **Meshuggah** stavano spingendo l'idea di metal oltre la stratosfera.

"Per anni mi sono lamentato che non ci fosse più nessuno che sperimentava con il rock'n'roll. Ma ovviamente tutto ciò che riuscivo a vedere era la piccola sotto-categoria in cui operavo. Quando mi hanno fatto conoscere band come gli Opeth o i Meshuggah, mi sono detto: 'Ah, quindi è qui che si sta innovando: nella frangia più brutale del metal'". Ci si buttò a capofitto, divorando queste nuove sonorità. Da buon studente di musica qual è, individuò il bandolo di questa matassa e lo percorse fino al centro. "Sono uno di quelli che pensa sempre: 'Cosa posso fare adesso che non ho mai fatto prima?'. Mi sono immediatamente reso conto di come certi elementi di questa musica potessero essere integrati nel mio modo di comporre".

Quest'interesse si amplificò quando **Mikael Åkerfeldt**, la mente degli Opeth, contattò Wilson per proporgli di produrre il nuovo disco della band. Come Wilson, Åkerfeldt era un appassionato degli angoli più remoti della musica. Ed era anche un appassionato dei Porcupine Tree. "Me li aveva fatti conoscere il mio amico Jonas [Renske, cantante dei **Katatonia**]", confessa Åkerfeldt. "Mi sono piaciuti da subito. Steve diventò il mio eroe. Anche prima di conoscerlo personalmente, lo consideravo di un'altra categoria, come Ritchie Blackmore e Joni Mitchell". I due si misero in contatto e nacque una solida amicizia, un sodalizio fondato sul rispetto reciproco e sul desiderio di piegare le regole dei rispettivi generi musicali di provenienza. Per gli Opeth, Wilson produsse BLACKWATER PARK nel 2001, e la partnership musicale aprì ancora di più gli occhi del britannico sulle potenzialità sopite della musica metal. "Dentro di me pensavo: 'Questa produzione farà sembrare la band un po' più incisiva e vivace. Magari li aiuterà a scrollarsi di dosso i collegamenti con il vecchio rock anni 70. Ho pensato che alla band non avrebbe fatto male allontanarsi da quell'affiliazione, anche a costo di deludere qualcuno". Wilson aveva già cominciato a scrivere le canzoni che sarebbero apparse su IN ABSENTIA prima del suo secondo incontro con il metal. I Porcupine Tree 'di una volta' si possono ancora trovare nel primo singolo dell'Lp, *Trains*, e su *The Sound Of Muzak*, un brano apparentemente leggiadro che però nasconde una forte critica all'industria discografica. Ma lo sconfinato panorama metal che gli si stava aprendo davanti agli occhi non poteva non impregnare le sue nuove composizioni. "Ho cominciato ad accordare la chitarra [un tono] più bassa e a scrivere riff: *Strip The Soul*, *Blackest Eyes*, *The Creator Has A Mastertape* – e poi ho scritto anche *Heartattack In A Layby* e *Collapse The Light Into Earth*, che di chitarra hanno poco o nulla". Questi brani mostravano la via verso cui Wilson si stava incamminando.

L'amore di Wilson per il metal non solo caratterizza questa fase della carriera dei Porcupine Tree, ma porta anche a una ristrutturazione interna al gruppo. I membri della formazione all'inizio del decennio

2000 – Wilson, Richard Barbieri, il bassista **Colin Edwin** e il batterista **Chris Maitland** – lavoravano ormai insieme dal 1993. Ma le cose stavano per cambiare. Il nuovo contratto con una major portò con sé un'imprevista serie di pressioni, e *in primis* si mise in discussione la dedizione dei musicisti nei confronti della stessa band. Stando a quanto dice Steven Wilson, Chris Maitland era ogni giorno più riluttante ad abbandonare un lavoro sicuro e redditizio per andare in tour col gruppo. Alla fine, quest'ansia si trasformò in tensione. La situazione esplose un giorno in sala prove, poche settimane prima che i Porcupine Tree partissero alla volta di New York per cominciare le registrazioni del nuovo album. Ci fu una discussione, alla fine della quale Maitland afferrò Wilson e lo attaccò al muro. Oggi, Wilson non vuole entrare nello specifico di quello che è successo. "Non ho voglia di parlare di quell'incidente, ma Chris non era concentrato a dovere e non stava suonando come avrebbe dovuto. Ho perso la pazienza e il risultato è che abbiamo preso due strade diverse". L'amicizia fu recuperata l'anno seguente, quando Maitland contribuì al disco d'esordio del progetto di Wilson, **Blackfield**, ma l'uscita di Maitland in quel momento lasciò i Porcupine Tree in una fossa. È a questo punto che Gavin Harrison ricevette la telefonata di un vecchio amico. "Più o meno nove mesi dopo che li avevo visti allo Shepherd's Bush, ricevetti una chiamata da Richard," rivela Harrison. "Mi disse 'Il nostro batterista se n'è appena andato, verresti a New York per suonare sul nostro album?' E io accettai". In fretta e furia, Wilson, Barbieri e Harrison si ritrovarono

> «I Porcupine Tree erano essenzialmente il gruppo di culto per definizione. Ma in quel momento pensavo che potevamo essere molto di più»
> **Steven Wilson**

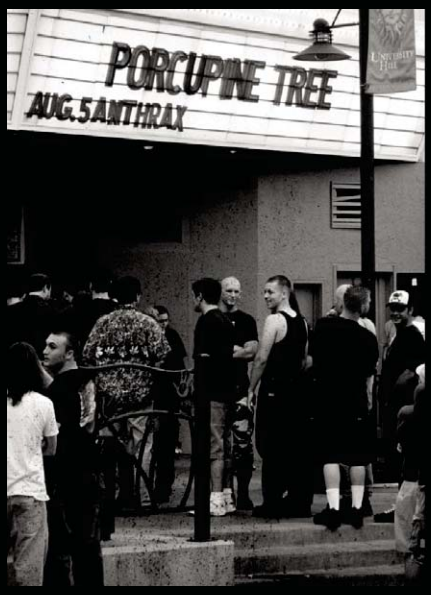
I Porcupine Tree e la loro vita ideale in tour.

Durante il tour americano, i suoni metallici di IN ABSENTIA attirarono un pubblico più giovane.

per esaminare insieme il materiale per il nuovo disco. "Pensavo che sarebbe uscito fuori qualcosa di interessante," confessa Harrison. "Non avevo mai suonato musica così 'pesante'". E così Harrison entrò nel gruppo, anche se all'inizio solo come musicista a contratto. Wilson rivela che all'epoca non avevano un piano B. "Cristo, no. Saremmo stati costretti a ingaggiare un session-man. Andy Karp ci consigliò un tizio [**Will Calhoun**] che suonava con i **Living Colour**". Come Wilson, anche Harrison stava esplorando i recessi più sconosciuti della scena metal. Il batterista si era appassionato agli innovativi ritmi dei Meshuggah, uno dei gruppi ammirati anche da Wilson. Lo stile batteristico di Harrison, possente ma allo stesso tempo intricato, diventerà uno dei tratti distintivi di questa fase dei Porcupine Tree. "Fu una di quelle occasioni in cui tutto funziona a meraviglia," chiosa Wilson. "Poteva essere un disastro, ma avevamo la dea bendata dalla nostra parte. Gavin arrivò, partecipò al disco, e senza che ce ne accorgessimo si unì al gruppo".

Quando i Porcupine Tree arrivarono a New York, agli inizi del 2002 e con Gavin Harrison al seguito, la città era sprofondata in uno stato emozionale piuttosto cupo. Erano passati pochi mesi dall'attentato dell'11 settembre, e c'era un inquietante scompiglio nell'aria.

"Era veramente strano. New York era in un periodo di convalescenza. Non penso abbia permeato il disco direttamente, ma in qualche modo non può non averci influenzato". Ma almeno una canzone porta i segni psicologici di quest'enorme tragedia. Il giorno in cui gli aerei hanno colpito il World Trade Center,



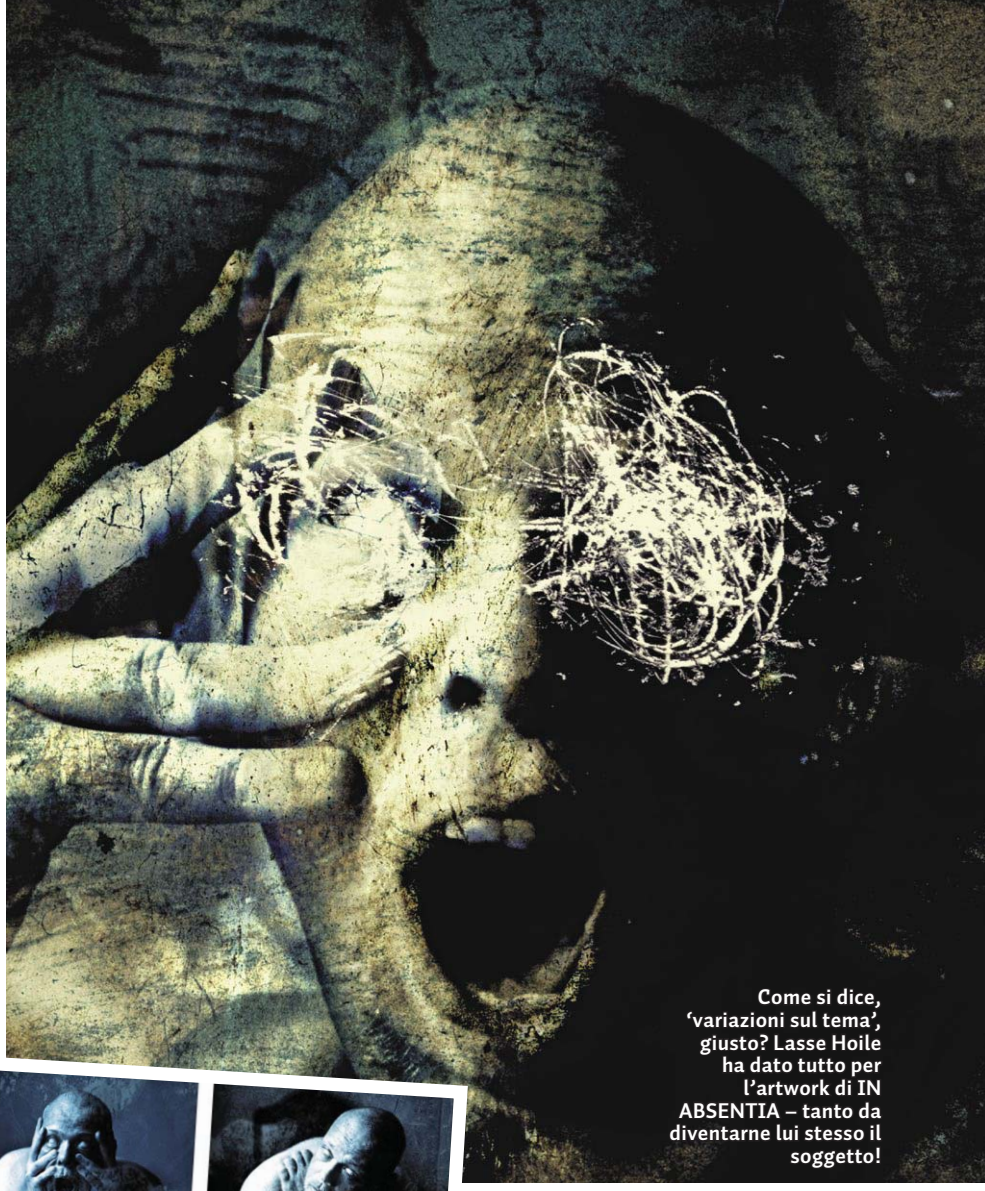
Wilson si trovava nel suo studio casalingo in Gran Bretagna a lavorare sui nuovi pezzi. Uscì dalla sala per prendere un po' d'aria ma, appresa la notizia dell'attentato, abbandonò la traccia su cui stava lavorando. Le emozioni provate in quei momenti ritorneranno a galla in una canzone che avrebbe cominciato a scrivere poche settimane dopo: il brano che chiude il disco, la spettrale ballata al pianoforte *Collapse The Light Into Earth*. "È una canzone sulla separazione, ma sicuramente risente di quello che era successo. Non volevo scrivere sull'11 settembre, non volevo saltare sul carrozzone del dolore. Ma allo stesso tempo ero turbato e avvertivo la stessa tristezza che ogni altra persona sentiva. Mi

sono seduto al piano e ho scritto quella che sarebbe poi diventata *Collapse The Light Into Earth*. È stata ispirata da *If You Go Away* di **Jacques Brel**, ma quel dolore è quello che chiunque altro ha sentito dopo l'11 settembre". A New York, il gruppo si riparò dalla psicosi collettiva della metropoli tra le mura degli Avatar Studios [una struttura da 1700 euro al giorno]. Originariamente chiamati Power Station – e recentemente tornati a questo nome – questi venerabili studi hanno ospitato artisti del calibro di **David Bowie** e **Madonna**. Se non altro, la Lava dimostrava quanto avesse a cuore il suo nuovo investimento. "Registrammo l'Lp molto in fretta," rivela Harrison. "Mi avevano prenotato

14 giorni per incidere le parti di batteria – le ho fatte in cinque. Fu tutto molto efficiente". Efficiente ma costoso. I costi totali per realizzare l'album superarono i 100.000 dollari: una fortuna in termini odierni, ma una cifra relativamente bassa per quei tempi, in un'epoca in cui la musica non era ancora stata gambizzata dai download illegali. Alla fine della fiera, la Lava aveva speso circa 400.000 dollari [340.000 euro] per i Porcupine Tree. "Se includi anche le spese per il tour, era così". Eppure quella sera, al Middle East Club, dove i Porcupine Tree si erano presentati per dare il via al tour di IN ABSENTIA, di quell'enorme sforzo economico non se ne vedevano i risultati. Certo, la data di uscita dell'album era ancora lontana due mesi ma... solo 30 persone? Gavin Harrison, tra i tanti, iniziò a chiedersi in che pasticcio si fosse cacciato. "Ero stato in tour con **Claudio Baglioni**, che è un po' l'Elton John italiano. A Roma riempivamo lo Stadio Olimpico, [quasi] 80.000 persone – avevo la mia limousine personale, stanze d'albergo a 5 stelle e voli in business class. Sono passato da quello a un tour bus sgarrupato e locali mezzi vuoti". Wilson insiste che il primo spettacolo non è indicativo di come poi sia andato effettivamente il tour. "Non voglio che si pensi che tutti i concerti sono stati così. Abbiamo fatto il tutto esaurito all'House of Blues di Los Angeles e al Nokia Theater di New York. Se tutti i concerti avessero fatto così schifo, ci saremmo depressi a morte e probabilmente ci saremmo sciolti. Ma la risposta che ottenemmo fu abbastanza buona da farci pensare in positivo per il futuro". "Fu avvilente", risponde Harrison. "Estremamente avvilente". Ma i concerti avvilenti in giro per il New England non furono il punto più basso per i Porcupine Tree. La palma di momento più miserabile va alla loro partecipazione al tour degli **Yes**, in promozione del loro album MAGNIFICATION [2001]. Malgrado a Wilson non piacciano le etichette troppo restrittive, il leader dei Porcupine Tree aveva comunque intuito che i due gruppi condividevano una certa fascia generazionale di pubblico. Fu uno dei rari momenti in cui Steven Wilson peccò di ingenuità. Ai Porcupine Tree fu inizialmente concesso uno slot di 45 minuti, a partire dalle 19.30.

Man mano che il tour andava avanti, il tempo concesso loro diventò sempre di meno, e l'orario di inizio sempre più anticipato. A un certo punto del tour, suonavano talmente presto che si ritrovavano sul palco ad aspettare che le porte d'ingresso venissero aperte perché entrasse la gente. "Mi ricordo che guardavo Steve e gli dicevo: 'Be', quando cominciamo? Dobbiamo aspettare che entri qualcuno, no?'". Per Wilson non sono ricordi piacevoli. "Non vedevo l'ora di finire quel tour", rivela.

PRESS/KSCOPE/LASSE HOILE/IN ABSENTIA DELUXE BOX SET



PRESS/KSCOPE/LASSE HOILE/IN ABSENTIA DELUXE BOX SET

Come si dice, 'variazioni sul tema', giusto? Lasse Hoile ha dato tutto per l'artwork di IN ABSENTIA – tanto da diventarne lui stesso il soggetto!

IN ABSENTIA uscì il 24 settembre 2002. La copertina ritrae l'artista e designer danese **Lasse Hoile**, privo di pupille, in uno straniante autoritratto. Riflette alla perfezione i temi centrali dell'album, assenza e follia, pur rimanendo totalmente disallineato alle mode del momento. Le vendite cominciarono a rilento, almeno per gli standard delle major, e così continuarono. Stando a Wikipedia, il disco entrò in classifica in Germania al n. 58, e in Francia al n. 143. Dell'Lp non c'è traccia nelle classifiche inglesi o americane. A detta di Wilson, anche la Lava ebbe la sua parte di responsabilità. L'etichetta mandò in giro tre canzoni differenti come singolo, tutte nello stesso momento, per inserirsi e conquistare diversi format radiofonici. Il risultato fu che l'attenzione sul gruppo si disperse. Ma ammette anche che i Porcupine Tree erano un prodotto difficile da vendere. "Non voglio interpretare lo stereotipo di quello che dice 'Io ho fatto tutto giusto, la colpa è della casa discografica'. La colpa non è interamente loro. Noi non c'entravamo niente con quel mercato. Kid Rock, i Matchbox Twenty – quelli si vendevano da soli. Un gruppo di inglesi eccentrici che suonano musica strana invece... la gente non sapeva come prenderci". Impossibile non essere d'accordo. Ma la centralità di IN ABSENTIA va cercata in altri dati. I Porcupine Tree saranno pure passati inosservati agli appassionati di musica commerciale o alle masse disinteressate che andavano a vedere gli Yes, ma il disco ha aiutato il gruppo a conquistarsi un nuovo elettorato. Le tracce più pesanti – soprattutto *Blackest Eyes* – ebbero ottimo riscontro nelle radio metal degli Stati Uniti. Grazie a questo, unito al patrocinio indiretto di Mikael Åkerfeldt e degli Opeth, i Porcupine Tree si ritrovarono nel mezzo di una transizione di pubblico. Lo zoccolo duro, piccolo ma

devoto, che li aveva accompagnati lungo la loro multiforme carriera – psichedelia, rock progressivo, simil-pop – fu improvvisamente inghiottito da una legione di metallari attratti dalla forza ruvida di *Blackest Eyes* e *Strip The Soul*.

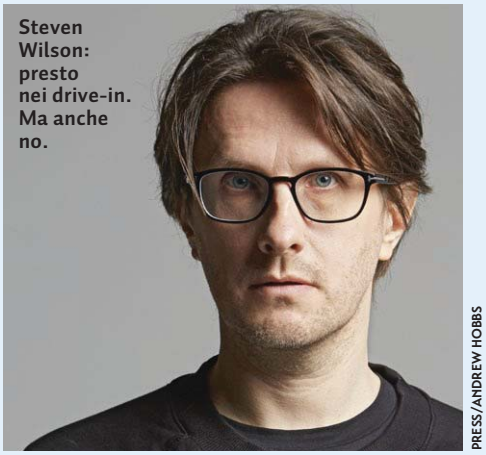
"Ho scoperto i Porcupine Tree intorno al 2006", rivela **Jan Hoffmann** dei post-rocker tedeschi **Long Distance Calling**. "In particolare con IN ABSENTIA, non avevo mai ascoltato niente del genere. Ebbe un enorme influsso su di noi e sui gruppi che conoscevamo". Steven Wilson non manca di far notare l'ironia in tutta questa storia: se i Porcupine Tree fossero rimasti ancorati al suono più leggero e poppeggiante di LIGHTBULB SUN e STUPID DREAM, avrebbero avuto più speranze di fare il proverbiale 'botto'. Ma il successo commerciale, relativamente scarso, di IN ABSENTIA è inversamente proporzionale al suo impatto artistico. Non solo è il disco che ha cambiato i Porcupine Tree – è il disco che ha cambiato la traiettoria del prog-rock da quel punto in poi. Indubbiamente non sono stati la prima band a combinare la tecnica musicistica di matrice progressiva con l'energia viscerale del metal – questo è un albero genealogico che può partire dai **Rush** fino ad arrivare ai **Dream Theater**, forse i più popolari precursori dei PT, abbracciando gruppi come **Queensrÿche**, **Watchtower** e **Voivod**. Ma nessuno di questi ci si era mai lanciato a capofitto tanto scientemente quanto Steven Wilson. "IN ABSENTIA toccò le persone nel profondo come i Porcupine Tree non erano mai riusciti prima", conferma Mikael Åkerfeldt degli Opeth. "Non solo portò loro un pubblico totalmente diverso, ma contribuì ad attirare un pubblico radicalmente nuovo per il progressive rock in generale. All'improvviso vedevi in giro un sacco di gruppi che suonavano come loro". Come al solito, il complimento causa a Wilson reazioni contrastanti. "La prima cosa che provo è che ovviamente mi sento lusingato al livello personale. È vero, sento la nostra impronta in molti altri gruppi, e penso ancora che il disco suoni moderno e al passo coi tempi. Col senno di poi, mi rendo conto di quanto diverso e innovativo fosse quello che stavamo facendo. Il contraltare però, ed è una cosa negativa, è che la gente pensa sia questo il tipo di musica che ascolto io. Se c'è qualcuno che vuole venire da me a dirmi 'Per favore, ascolta il mio disco, ci ispiriamo molto a quello che avete fatto voi su IN ABSENTIA e (sul seguito) DEADWING' vi dico subito di no: 'Non darlo a me allora, non mi interessa'. L'ultima cosa che voglio ascoltare è un disco che suona come i Porcupine Tree di 18 anni fa". Gli scappa anche una risata di auto-disapprovazione. "È una cosa arrogante da dire, no? Ma davvero, non voglio ascoltare". È proprio questa testardaggine che lo porterà a sciogliere i Porcupine Tree e a intraprendere la carriera solista appena un decennio più tardi. Avendo abbracciato la causa metal con IN ABSENTIA, Wilson si ritrovò sempre più prigioniero di quello stile musicale che lui stesso aveva contribuito a creare. "Molto presto mi resi conto che aveva una serie di limitazioni. Penso ancora che in quel momento ci siamo separati perché essere diventati questo gruppo prog-metal ci aveva bloccato in un angolo. E io non ne potevo più. Volevo fare altro. In un certo senso dunque, IN ABSENTIA è stato l'inizio della fine". Negli anni, Wilson ha ricevuto tonnellate di richieste, da appassionati e impresari musicali, di riformare i Porcupine Tree. La sua risposta è sempre stata un secco 'no'. E difficilmente cambierà idea. "Un concerto estemporaneo, quello si può fare", dice Wilson. "Ma quello che non voglio è che i Porcupine Tree, o qualsiasi altro gruppo, diventino il mio principale veicolo espressivo. Non penso di essere tagliato per operare in un ambiente creativo democratico". Forse è così adesso, ma un tempo le cose stavano diversamente. Per quanto validi siano i suoi dischi solisti successivi, niente finora ha avuto l'impatto dei Porcupine Tree. E nessuno dei suoi album è mai stato tanto influente come IN ABSENTIA.

Futuro anteriore

Steven Wilson ci aggiorna sul nuovo album THE FUTURE BITES, posticipato per il Covid-19.

La campagna promozionale per il sesto album solista di Steven Wilson, THE FUTURE BITES, stava per entrare a pieno regime, quando l'arrivo del Covid-19 ha costretto il Nostro a cambiare i piani: i concerti sono stati rimandati, e la data di uscita dell'album spostata da giugno 2020 a gennaio 2021. "Mi è dispiaciuto molto, ma volevo presentarlo al pubblico nella maniera appropriata, con tutti i dettagli concettuali che ci ho costruito intorno. La buona notizia è che sono riuscito a lavorare molto di più sul materiale aggiuntivo per l'edizione deluxe. Adesso ci sono sei canzoni in più, mix alternativi e versioni più lunghe di brani che sono sul disco, perché l'album in sé è abbastanza conciso".

È ironico allora che la prima canzone estratta dall'Lp sia *Personal Shopper*, una satira sul consumismo occidentale di ben 10 minuti, quasi totalmente priva di chitarre. "È probabilmente il disco meno chitarristico che abbia mai fatto. Ci sono molti più suoni elettronici, ma non è un disco di elettronica. Se i miei ultimi due o tre album avevano comunque dei punti di riferimento nel passato, questo lavoro poteva esistere solo nel 2019 o 2020". *Personal Shopper* è caratterizzata dalla collaborazione con Elton John, che interpreta le parti narrate. A Wilson è venuta l'idea di contattare il cantante dopo aver visto il film/biografia *Rocketman*. "C'è una scena alla fine dove dice di essere riuscito a sconfiggere tutte le sue dipendenze, tranne una: lo shopping. Ho pensato: 'Chi meglio di lui per leggere un monologo sui beni di consumo dei Paesi privilegiati? È lo spendaccione più famoso del pianeta". Un amico in comune ha inviato la traccia a Elton, al quale è piaciuta moltissimo, accettando di interpretarla. "L'unica cosa che si è rifiutato di dire è stato 'cocaina', per ovvie ragioni. E nemmeno 'custodia del cellulare'. M'ha detto 'ma se nemmeno ce l'ho, un cazzo di cellulare!'". Diversamente da tanti altri musicisti, Wilson ha tenuto un profilo basso durante la quarantena, evitando di fare session su internet per il suo pubblico. "Non sono il tipo di artista che cerca di far colpo sulla gente suonando la chitarra acustica in soggiorno". E qualche concerto in stile drive-in? C'è speranza? "No", arriva la risposta secca. "Assolutamente no".



Steven Wilson: presto nei drive-in. Ma anche no.

PRESS/ANDREW HOBBS

«Questo lavoro poteva esistere solo nel 2019 o 2020»

«Registrammo l'Lp in fretta. Mi avevano prenotato quattordici giorni di studio per incidere le parti di batteria – le ho fatte in cinque. Fu tutto molto efficiente»

Gavin Harrison

ABBRACCIANDO IL CAMBIAMENTO

Il biografo dei Porcupine Tree viaggia a ritroso nel tempo per ripercorrere la parabola musicale della band britannica. Dai nastri psichedelici realizzati da Steven Wilson in camera da letto al gigante progressive che cambia pelle con IN ABSENTIA. Passando attraverso il pop-rock e il krautrock.

Giovani e brillanti: i Porcupine Tree.

Testo: **Rich Wilson**
Immagini: **Claudine Schafer**

All'epoca, molte persone non riuscirono a comprendere la trasformazione musicale dei Porcupine Tree – dal pop-rock elegante di LIGHTBULB SUN al mostro metal progressive comparso appena due anni dopo. Non c'è da stupirsi allora, se i detrattori liquidarono IN ABSENTIA come un cinico cambio di genere musicale, un accodarsi al carrozzone della scena prog metal, che nei primi anni 2000 stava raggiungendo l'apice grazie a gruppi come **Dream Theater** e **Opeth**.

Ovvio che tanta ottusità e saccenza impedivano di carpire l'aspetto che poi è stato da sempre la *raison d'être* della band britannica: stare alla larga dalla ripetizione, fuggire dalla prevedibilità, non rinchiudere la creatività nei confini di uno spazio ristretto. Lo stesso atteggiamento oggi pervade il lavoro solista di Steven Wilson, e con ogni probabilità continuerà a esistere in lui negli anni a venire.

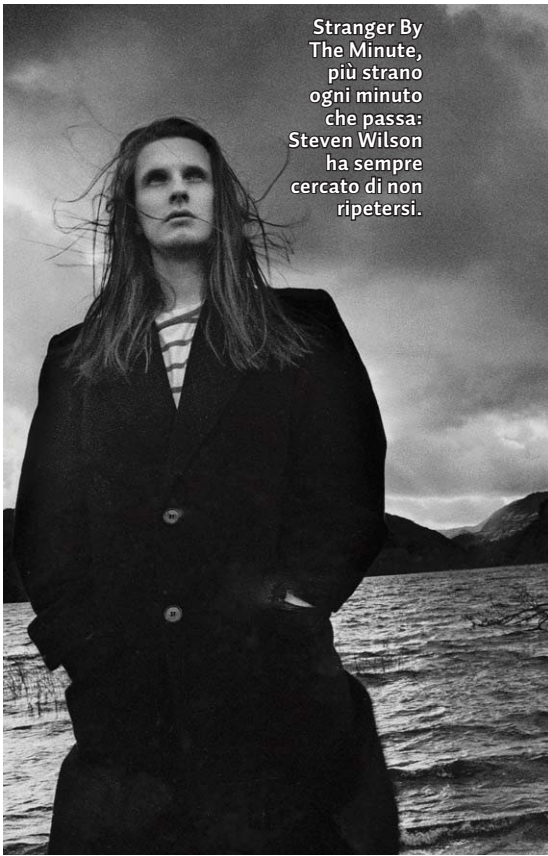
Per i Porcupine Tree, tutto è cominciato nella camera da letto di Wilson, nella città di Hemel Hempstead, dove registrò due audiocassette di musica psichedelica che in seguito verranno pubblicate come ON THE SUNDAY OF LIFE... Dopo l'uscita dell'ipnotico UP THE DOWNSTAIR nel 1993, Wilson cominciò a rendersi conto che esisteva un mercato anche per la sua musica. Reclutati **Richard Barbieri**, **Colin Edwin** e **Chris Maitland**, i Porcupine Tree esordirono dal vivo il 4 dicembre 1993 al Nag's Head di High Wycombe. "La prima volta che ho ascoltato la sua musica ho pensato: 'Che cazzo è 'sta roba?'", ammette Chris Maitland, riferendosi alle prime composizioni di Wilson. "Cominci ad apprezzarla più perché ci sei coinvolto dentro che per altri motivi". Durante l'estate del 1993, Wilson iniziò a comporre e registrare quello che sarebbe poi diventato THE SKY MOVES SIDEWAYS. L'album rimane uno dei preferiti tra gli appassionati, anche se oggi la band lo vede un po' troppo tendente alla tipologia di rock progressivo che i **Pink Floyd** avevano creato negli anni 70. In precedenza, il gruppo aveva riscosso buoni consensi tra il pubblico hippie grazie ai paragoni con artisti come gli **Ozric Tentacles**. Spostandosi verso il progressive rock più tradizionale, i concerti dei Porcupine Tree attiravano adesso un pubblico di età più avanzata, vecchi irriducibili che venivano agli spettacoli per vedere questi 'nuovi Pink Floyd'. Intelligentemente, Wilson aveva intuito l'andazzo, e per quanto ne fosse lusingato, il parallelismo aveva cominciato un po' ad allarmarlo. L'idea che i Porcupine Tree venissero visti come un tributo nostalgico ai bei tempi del progressive rock spaziale era considerata una minaccia. Insoddisfatto della direzione musicale che la carriera della band aveva preso, non vedeva l'ora di distanziarsi da quella che percepiva la "scelta di comodo", ovvero continuare a riproporre il progressive vecchia maniera. Per questo, SIGNIFY del 1996 può essere visto come il primo album dei Porcupine Tree moderni, un lavoro in cui convergono le ispirazioni e i caratteri di tutti i membri della band. Un disco essenziale proprio perché, per la prima volta, si incontrano e scontrano le personalità dei quattro, dando vita al suono distintivo che scorre tra i solchi dell'album.

Dall'alto: SIGNIFY, STUPID DREAM e LIGHTBULB SUN.

Con SIGNIFY, i Porcupine Tree aggiungono quindi una nuova dimensione al loro approccio musicale. A livello stilistico, viene abbandonato il progressive rock classico per approdare a sonorità che hanno più a che fare con il krautrock dei **Neu!**. L'ennesima evoluzione stilistica che darà non pochi grattacapi alla loro etichetta – la Delerium – se non altro al livello di marketing. Ci troviamo infatti alla terza mutazione sonora in altrettanti anni. Pubblicizzati prima come combo pysch/space-rock, reinventati poi

come gruppo prog di matrice floydiana... comprensibile come la Delerium fosse un po' titubante all'idea di doverli riposizionare per una terza volta nel mercato globale. "Sì, fu praticamente un altro rilancio", ricorda seccatamente il loro manager di allora, **Richard Allen**. "Con SIGNIFY abbandonammo in toto l'immaginario space-rock psichedelico e andammo sul krautrock. Il kraut era in gran voga all'epoca, e cominciavano a uscire un mare di ristampe di roba semisconosciuta. A Steven piaceva il genere, i Neu! andavano di moda, e **Julian Cope** aveva appena pubblicato *Krautrocksampler*. Allora commercializzammo i Porcupine Tree come un gruppo che si ispirava al krautrock". Di certo la strategia diede i suoi frutti – SIGNIFY fu il primo album della band a venire recensito anche dalle riviste di musica *mainstream* (anche se l'accoglienza non fu proprio calorosa). Eppure, la stampa mostrò al gruppo una certa solidarietà e supporto, specialmente quelle testate dove la conoscenza e il gusto musicale contavano di più dei capricci delle mode discografiche.
Wilson aveva cominciato la composizione del disco seguente dall'ottobre 1996, raccogliendo i demo dei brani scritti nei tre mesi successivi su una musicassetta. Tra questi sei demo c'erano *Even Less*, *Piano Lessons* e *Slave Called Shiver*, tutte in una forma già piuttosto simile alle versioni finali che compariranno anni dopo su STUPID DREAM.
Dopo SIGNIFY, la rotta musicale di Wilson cominciò a cambiare di nuovo. Lasciatosi alle spalle il krautrock, si era ora appassionato ad artisti come i **Beach Boys**, **Brian Wilson** e **Crosby Stills Nash & Young**. Le armonie vocali e il comporre brani compatti e perfetti erano diventati la sua nuova ossessione.
Pubblicato nel 1999, STUPID DREAM ricevette numerose stroncature – "I Porcupine Tree si sono venduti!", sembrava essere la reazione più comune. Dall'esterno, le critiche non erano totalmente infondate. Stiamo parlando di un gruppo che si era creato una reputazione con brani psichedelici, dilatati, non-commerciali, che di punto in bianco fa uscire un Lp pieno di canzoni di tre minuti d'impronta smaccatamente pop. C'erano ovviamente buone ragioni per le quali i Porcupine Tree avevano preso questa piega, non in ultimo l'interesse di Wilson nella composizione come forma d'arte, e la voglia di creare un album pieno di 'canzoni' propriamente dette. Il seguito di STUPID DREAM vide la luce nel 2000. LIGHTBULB SUN seguiva la stessa traiettoria del predecessore, e anche se Wilson oggi lo considera "un parente minore di STUPID DREAM" che "non presenta alcuna progressione nel suono della band", rimane un disco tanto sofisticato quanto il lavoro precedente. C'è un grande equilibrio tra i brani più semplici e pop e le canzoni più ambiziose. Laddove STUPID DREAM appare inequivocabilmente patinato, LIGHTBULB SUN possiede invece una veracità innata che si sposa a meraviglia con le composizioni sul disco.Sappiamo bene che la strada per portare la propria musica a un pubblico vasto è lunga e piena d'insidie. Wilson ha dichiarato più volte che la ragione per cui fa musica è per "condividerla con più persone possibili", aggiungendo che questo implica anche essere "costretti a usare ogni mezzo disponibile perché ciò accada". E no, non è (solo) una questione di soldi.
Qualsiasi mezzo dunque, inclusa la scelta di una serie di singoli da passare in radio – una strategia di marketing tanto surreale, per un gruppo come i Porcupine Tree, quanto necessaria a raggiungere lo scopo. E con molti dei brani di LIGHTBULB SUN che sembravano essere stati scritti apposta per il mezzo radiofonico, adesso si erano davvero creati i presupposti per un'esplosione commerciale.
Eppure, purtroppo, le cose non funzionarono. Parte della responsabilità va all'etichetta discografica, incapace di gestire e promuovere singoli che si piazzassero in classifica. Ad aggiungere benzina sul fuoco, ci si mise la frustrazione di Wilson, dovuta al fatto che i **Radiohead** – un gruppo che, contemporaneamente, stava producendo musica più o meno nella stessa vena di quella dei Porcupine Tree – riuscissero a vendere milioni di dischi in tutto il mondo. Era irritante pensare che la produzione dei Porcupine Tree, che Wilson considerava allo stesso livello di quella dei Radiohead in termini di qualità, risultasse quasi invisibile al grande mercato.
Negli anni 90 il progressive era considerato ormai *passé*: un tipo di musica incapace di generare interesse nel pubblico o attenzione mediatica, l'etichetta stessa "prog" pareva ormai una lettera scarlatta, un fardello che gravava sulle spalle dei pochi musicisti rimasti a suonarlo. I Radiohead venivano visti come l'unica ancora di salvezza in grado di risollevare il genere dall'abisso. Alcuni gruppi di prog tradizionale riuscirono a cavarsela modificando *ad hoc* il loro suono e menzionando i Radiohead nelle interviste. Ma i Porcupine Tree non frequentavano gli stessi circoli sociali di gruppi più influenti, gruppi che magari avrebbero potuto aiutarli, portarli in tour, fargli aprire i loro concerti. **Glenn Povey**, il loro agente, riassume la situazione perfettamente: "Non andavano a bere nel backstage di Glastonbury con Gaz dei **Supergrass**, e non c'era la minima speranza che andassero d'accordo con quelle persone. Dovevi far parte della 'cricca' per andare d'accordo con quelli". C'è un non so che di ironico nel notare come LIGHTBULB SUN sia il primo album per cui la band non ha reinventato il proprio suono. Dalla psichedelia alla canzone pura, passando per il prog più spudorato e il krautrock, una certa progressione c'era sempre stata. Eppure LIGHTBULB SUN, nonostante dia l'impressione di essere un lavoro più organico, non si discosta molto dal suono e dall'approccio di STUPID DREAM – cosa che mandò su tutte le furie una piccola parte dei fan più belligeranti. La band fu aspramente criticata per aver riproposto quello che era, a detta loro, fondamentalmente una minestra riscaldata. Un paradosso raro, nel rock: la maggior parte degli artisti passa quasi tutta la carriera a registrare dischi stilisticamente simili, e solo quando prova a cambiare viene linciata dal pubblico. Il fatto che i Porcupine Tree venissero molestati per aver osato *non cambiare* era la riprova di quanto ambizioso e mentalmente aperto fosse il pubblico che ora attiravano.
Va dato merito, a Wilson e ai suoi colleghi, di aver unito un pubblico di così ampie vedute, uno zoccolo duro che ha supportato la band anche quando la musica mutava radicalmente. Anche se i Porcupine Tree hanno cessato le attività – potenzialmente in maniera permanente – Wilson ha continuato con il medesimo approccio: comporre e suonare dal vivo musica creativa e non necessariamente commerciale.

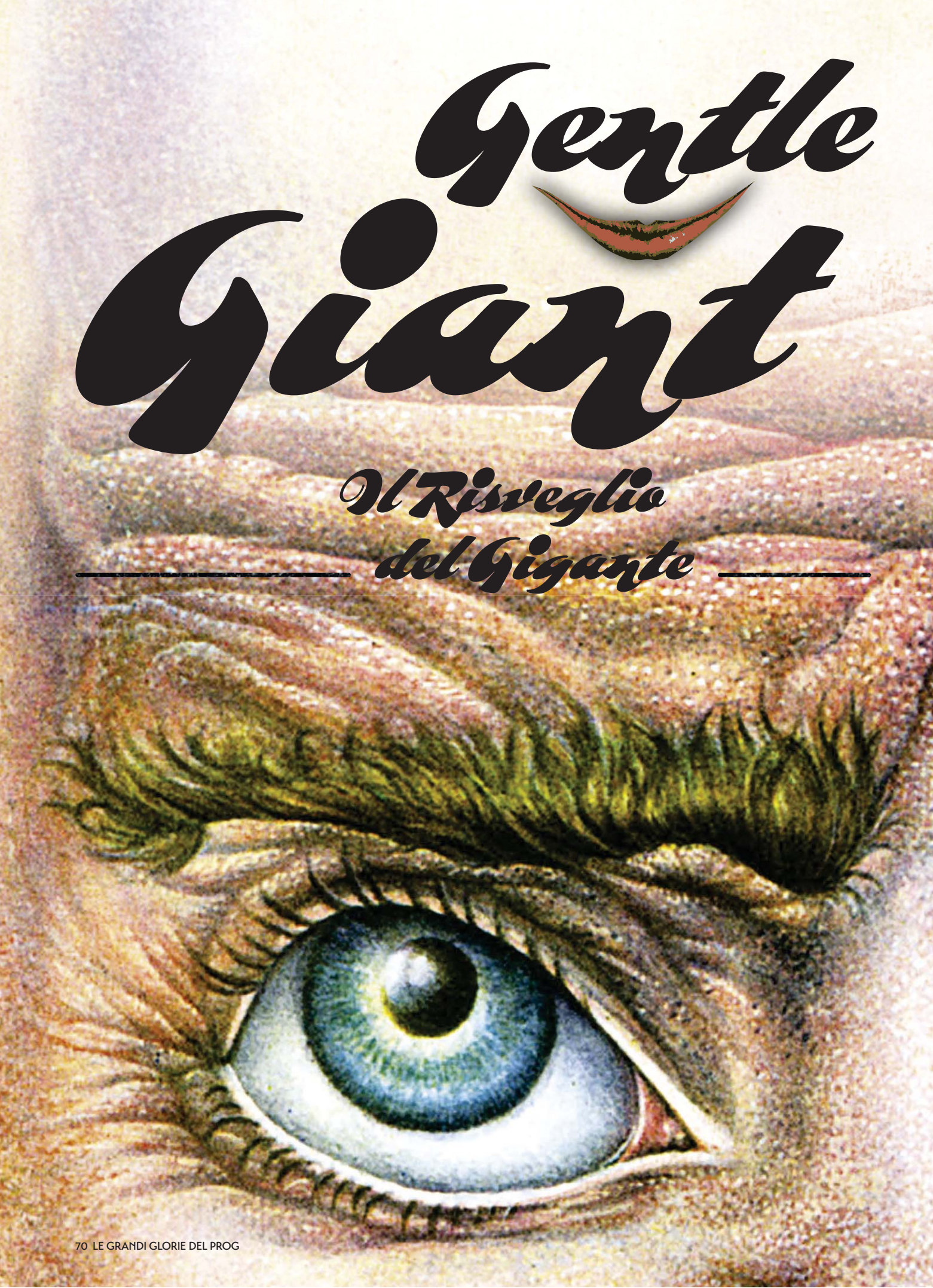
> «C'erano delle cose che facevano abbastanza schifo, ma alla fine, entrandoci dentro e diventandone parte attiva, ho cominciato ad adorarle»
> **Chris Maitland**



Stranger By The Minute, più strano ogni minuto che passa: Steven Wilson ha sempre cercato di non ripetersi.

Gentle Giant

Il Risveglio del Gigante



Ci siamo fatti una passeggiata nel sud dell'Inghilterra per assistere alla proclamazione dei Gentle Giant all'interno della Hall of Fame di Portsmouth e abbiamo approfittato dell'occasione per fare due chiacchiere con la band...

Testo: **Daryl Easlea**

Illustrazioni: **George Underwood**

I Gentle Giant sono indubbiamente una delle band potenzialmente più succulente in ambito prog... basta farci la bocca: la loro musica è frizzante, delicata ed estremamente colta. Anche se sono passati ben 37 anni da quando il gruppo ha deciso di interrompere l'attività, ci sono ancora tantissimi appassionati che li adorano, e la sensazione è che il numero stia crescendo costantemente. Tra l'altro, i Gentle Giant sono stati tra i primi a occuparsi personalmente delle ristampe del proprio catalogo una decina di anni fa, ben prima che **Steven Wilson** si occupasse di rimixare e rimasterizzare alcuni titoli (THE POWER AND THE GLORY e OCTOPUS). La sua ultima fatica è la compilation THREE PIECE SUITE, pubblicata pochi mesi fa, che raccoglie il meglio dei primi tre album del gruppo. Ovviamente il team di «Prog» UK ha da tempo riconosciuto l'importanza dei Gentle Giant: nel 2015 la band è stata insignita con il premio alla carriera durante l'edizione di quell'anno dei **Prog Awards**. In quell'occasione, Derek Shulman era volato dagli Stati Uniti per ritirare il premio insieme al fratello Ray e al tastierista Kerry Minnear. Stavolta, a due anni di distanza, si è verificato un evento ancora più speciale: i Gentle Giant (insieme a Simon Dupree and the Big Sound, l'incarnazione precedente dei GG, con all'attivo un singolo che raggiunse i primi posti delle classifiche del Regno Unito) sono stati invitati nella loro città natale, Portsmouth, per essere accolti nella **Portsmouth Hall of Fame**. La cerimonia si è tenuta alla Guildhall, nel centro della città: fu proprio lì che si esibirono gli Stones, Jimi Hendrix e tanti altri artisti di successo; sempre alla Guildhall il chitarrista dei Nice **Davy O'List** sostituì **Syd Barrett** durante un concerto dei **Pink Floyd**

Pubblicato su Prog n 17
Marzo - Aprile 2018

nel 1967, e i Pink Floyd eseguirono proprio lì per la prima volta tutto THE DARK SIDE OF THE MOON, cinque anni dopo. E ancora, Derek Shulman a dodici anni marinò la scuola per andare a vedere i **Beatles** alla Guildhall, ma venne ripreso dalla televisione mentre era in coda e la cosa non passò inosservata.

In ogni caso, l'evento di Portsmouth è stato organizzato molto bene ed è stata l'occasione per rivedere insieme i tre fratelli che diedero vita ai Gentle Giant, ovvero Derek, Ray e soprattutto Phil Shulman, con Kerry Minnear. La presenza di Phil è stata una grande sorpresa, dato che il fratello più anziano (lo scorso agosto ha compiuto ottant'anni) non era più apparso in pubblico insieme agli altri dal lontano 1973. Nonostante i Gentle Giant avessero poi calcato il palco della Guildhall nel 1974 e nel 1975, all'epoca Phil aveva già lasciato il gruppo.

Così, con il clan degli Shulman al completo, sembrava di essere a un matrimonio: bambini, nipoti, parenti mischiati con cugini, mogli e vecchi amici della scena musicale di Portsmouth. C'era anche Tony Ransley, il batterista dei Simon Dupree and the Big Sound. I Gentle Giant sono entrati a far parte di un novero di artisti già insigniti che comprende tra gli altri Edgar Allan Poe, Sir Arthur Conan Doyle, Joe Jackson, Mick Jones dei Foreigner e Mark King dei Level 42. Dopo la cerimonia, ci siamo intrattenuti a chiacchierare con la band. Lo scambio di battute è stato subito molto divertente: all'inizio dell'intervista si parlava dell'importanza di questo evento e mentre Derek lo definiva "molto triste", Ray controbatteva con "di portata storica", il che rende l'idea delle dinamiche presenti tra i due fratelli all'interno della band. Phil ammette di sentirsi fuori luogo dato che in realtà da giovane viveva a Gosport, che però è a sole due miglia dalla città. Comunque dopo aver esaminato i

«Adoro ACQUIRING THE TASTE, mi piace molto l'atmosfera del disco, così eterea e magica» Gary Green

FIN COSTELLO/REDFERNS/GETTY IMAGES

MIKAEL ÅKERFELDT (Opeth)

Album preferito: OCTOPUS

Mi sono imbattuto nei Gentle Giant da collezionista, all'inizio degli anni 90. Da allora non penso di aver trovato un'altra band al loro livello. Non solo erano straordinari tecnicamente ma suonavano anche con passione, una cosa rara nel progressive rock, specialmente nei passaggi più complessi. Penso che la line up "classica" con John Weathers fosse il punto più vicino alla perfezione che si possa raggiungere in musica. *Peel The Paint* è un classico: c'è un punto nel brano in cui i violini cambiano tonalità (da THREE FRIENDS) mentre la melodia ha un percorso discendente... come si fa a scrivere una cosa del genere? Ogni volta che ascolto quel passaggio rimango allo stesso tempo sorpreso, irritato e affascinato. È una cosa fantastica! A partire da THE MISSING PIECE hanno iniziato a perdere colpi, ma fino a quel momento ogni album dei Gentle Giant è notevole, e alcuni sono strabilianti. E poi avevano un grande senso del groove, che spesso manca nel prog. Insomma, avevano un'anima.

I Gentle Giant a Portsmouth, agosto 2017. Da sinistra a destra: Kerry Minnear, Derek Shulman, Phil Shulman, Ray Shulman.

primi tre album del gruppo, tornando a casa abbiamo deciso di ampliare il raggio d'azione dell'intervista anche a OCTOPUS, quarto album dei GG, in modo da analizzare in maniera esaustiva tutto il periodo in cui Phil ha fatto parte della band. Abbiamo fatto un giro di telefonate in Galles, America e Sussex e così il quadro è stato completato: scopriremo come mai i primi quattro album del GG – che ora nell'edizione originale Vertigo sono diventati estremamente rari – sono considerati tra i lavori più importanti nella storia del progressive rock, e apprenderemo come è stato possibile per **Simon Dupree and the Big Sound** (la prima band di Phil, Derek, e Ray) fare il grande salto dai piccoli club a *Top of the Pops*. C'è anche da raccontare un tour in Scozia con Reginald Kenneth Dwight (in arte **Elton John**) alle tastiere, l'incontro con un musicista della Royal Academy of Music e con il produttore **Tony Visconti** (poi divenuto celebre per il suo sodalizio con David Bowie). Tutto è accaduto molto velocemente, come in una favola...

GLI INIZI

All'inizio degli anni 60 nessuno avrebbe scommesso che gli Shulman sarebbero riusciti un giorno a entrare in una Hall of Fame, o che a Portsmouth, una cittadina vitale ma poco amata della costa sud dell'Inghilterra, ne avrebbero istituita una. La famiglia Shulman si era trasferita lì da Glasgow alla fine degli anni 40. Il capofamiglia faceva il rappresentante, ma nel resto del tempo si dedicava intensamente alla musica. Era stato spedito a Portsmouth durante la guerra e poco dopo aveva capito che era il caso di spostarsi con tutta la famiglia. I tre fratelli crebbero in un contesto molto musicale: Ray imparò a suonare la tromba quando aveva cinque anni, e il violino due anni dopo. Phil, il più grande dei tre, classe 1937, era un jazzista. Dopo alcuni tentativi come Wolves e Road Runners, i tre fratelli decisero di cambiare nome in Simon Dupree and the Big Sound. Derek, il cantante principale, assunse l'identità di Dupree. Grazie a un contratto con la Arthur Howes Agency e con la EMI, la band riuscì ad andare in tour e a evolvere velocemente il proprio sound fino a centrare un successo da classifica con la hit *Kites*. Da quel momento in poi, la ricerca di un nuovo singolo di successo si rivelò vana e l'attenzione verso il gruppo svanì. Così nel 1969 gli Shulman decisero di spostarsi in un territorio più affine al jazz e al prog: del resto quella era la moda del momento. "L'aria stava cambiando", spiega Ray. "Già con Simon Dupree, quando suonammo insieme ai Cream a Bournemouth li buttammo giù dal palco", ricorda Phil. "C'era un grosso cambiamento in atto a livello culturale negli anni 60. Tutti i musicisti sentivano l'esigenza di discostarsi dalla musica pop e provare a fare qualcosa di diverso".

I tre fratelli trovano un punto d'appoggio nel manager **Gerry Bron**. Bron gli accordò una paga settimanale e gli fornì i mezzi per permettergli di costruire il proprio sogno. Fu sempre Bron a suggerire il nuovo nome della band: "Colin Richardson, un paroliere che lavorava per Gerry ebbe l'idea", conferma Phil. "Ci disse che sapevamo suonare sia in maniera gentile che in maniera forte: eravamo dei Giganti Gentili. All'inizio non mi piaceva affatto come nome, sembrava quello di un personaggio pubblicitario". L'importante però era poter suonare: "Gli dissi: chiamateci come volete!".

L'ARRIVO DI KERRY MINNEAR

I tre Shulman, insieme al batterista di Southampton **Martin Smith**, che già faceva parte dei Simon Dupree and the Big Sounds, avevano bisogno di un altro tassello per completare l'organico. L'incontro con **Kerry Minnear** all'inizio degli anni 70 fu casuale: "A casa c'era un grande via vai di studenti e a un certo punto un ragazzo che andava a scuola con Kerry nel Dorset ci disse che c'era questo suo amico musicista che aveva disperatamente bisogno di lavorare. Dato che aveva frequentato il conservatorio pensai che non dovesse essere così scarso" (**RS**). Minnear si era effettivamente diplomato in percussioni alla Royal Academy. Era entrato a far parte di una band chiamata Rust, ma era rimasto bloccato

Simon Dupree and the Big Sound. Da sinistra: Eric Hine, Tony Ransley, Ray Shulman, Pete O'Flaherty, Phil Shulman, Derek Shulman.

NAD SYLVAN

Album preferito: THREE FRIENDS

Se proprio devo scegliere, direi a pari merito ACQUIRING THE TASTE e THREE FRIENDS. Ma quest'ultimo contiene il mio brano preferito dei Gentle Giant, ovvero la title-track: a un certo punto c'è un momento da brividi, nella seconda parte, con le armonie vocali, il Mellotron e l'organo, e un riff impossibile di chitarra e basso, impossibile da seguire anche per Malcolm Mortimore alla batteria! La versione live di PEEL THE PAINT presente su PLAYING THE FOOL (il live del 1977) è stato il mio punto di partenza. Tra l'altro THREE FRIENDS è il primo album autoprodotto dai Gentle Giant. Avevano il controllo totale della situazione, e si sente.

«Ray faceva spesso da paciere. Io e Phil non facevamo altro che litigare tutto il tempo!»
Derek Shulman

in Germania quando il gruppo si era dissolto. "Ricevetti una chiamata improvvisa", ricorda Minnear. "Portai con me anche **Eric Lindsey**, il chitarrista dei Rust, perché mi avevano detto che stavano cercando anche un chitarrista". Minnear entrò a far parte dei Gentle Giant, Lindsey – che adesso è proprietario di un negozio di strumenti musicali a Londra – fu invece scartato. "Kerry era un grande musicista, ma un pessimo talent scout!" (**PS**). Il tastierista si trasferì a Portsmouth e si stabilì a casa di Phil e della moglie Roberta per sei mesi, dedicandosi anche alla composizione. "Stabilimmo delle regole ferree: dovevamo comporre nuovo materiale e provare insieme. Provavamo tutto il giorno, tutti i giorni" (**DS**).

CERCASI CHITARRISTA

Il successivo passo per il Gigante fu cercare un chitarrista. Come era abitudine all'epoca, la band pubblicò un annuncio sul **«Melody Maker»** nel marzo del 1970. Il diciannovenne chitarrista blues **Gary Green** fu il quarantacinquesimo musicista a essere audizionato. Green rimase colpito dalla professionalità del gruppo: "Era un altro mondo per me... avevano dei ragazzi a disposizione per qualsiasi necessità, ad esempio a un certo punto il batterista disse che voleva una sigaretta e subito uno dei roadie ne accese una e gliela diede. Avevano un equipaggiamento eccellente, ogni musicista utilizzava due amplificatori con quattro coni da 12" ciascuno. Ero un po' intimidito, per fortuna che c'era la cannabis a tranquillizzarmi!". Green fece colpo sugli altri perché fu il primo chitarrista ad accordare lo strumento prima di suonare. "Gary era un grande chitarrista blues. Steve Hackett ad esempio non è un chitarrista blues, suona come se fosse un chitarrista classico. È questo che lo rende unico" (**RS**). Dopo aver superato anche una seconda audizione, Green entrò definitivamente nella band, stabilendosi provvisoriamente a casa di Ray a Portsmouth, mentre il gruppo continuava a provare e a prepararsi per le prime date live. Il primo concerto, nel maggio del 1970, fu annunciato come "Gentle Giant con la partecipazione del celebre cantante Simon Dupree". A quanto pare il vecchio pseudonimo di Derek Shulman era duro a morire. Questo genere di cose creava delle turbative all'interno del gruppo?

"Ovviamente! Una volta in un'intervista mi chiesero cosa si provasse ad avere un fratello famoso!" (**RS**). "Non era facile neanche per me, dato che i miei due fratelli non facevano altro che prendermi in giro chiamandomi Simon! Mi dicevano che lo facevano per farmi rimanere con i piedi per terra" (**DS**). E dopo il primo concerto, i Gentle Giant rimasero decisamente con i piedi per terra, visto lo scarso afflusso di pubblico. Ma questo non li scoraggiò: i sei continuarono a cercare opportunità per suonare dal vivo e a provare incessantemente.

GENTLE GIANT (1970)

Il primo album dei Gentle Giant fu pubblicato il 27 novembre del 1970. Il produttore **Tony Visconti** spiegò nelle note di copertina come il gruppo per concepire il disco si fosse ritirato per mesi in campagna, isolandosi dal resto del mondo. Le cose in realtà stavano po' diversamente: "Effettivamente in quel periodo molte persone si ritiravano in campagna... noi ci ritirammo in un pub!" (**RS**). Il pub era il Cambridge Arms, appena

ROINE STOLT (The Flower Kings/Transatlantic)

Album preferito: ACQUIRING THE TASTE

Non si può parlare della scena prog britannica degli anni 70 senza citare i Gentle Giant. I primi album rappresentarono un punto di svolta per il pubblico underground. Era il periodo in cui ci si poteva permettere di essere creativi e originali, musicalmente parlando. Gentle Giant portarono il prog al limite, nel senso che nessuno come loro riusciva a unire così tanti elementi differenti in un contesto rock. La verità è che la loro musica più che rock era folk, classica, burlesque, da camera, vocale... il tutto proposto in modo molto colto ed elaborato. Sono al livello di Yes, Genesis e ELP. In concerto poi erano eccezionali, e io ho avuto la fortuna di vederli dal vivo due volte!

Gentle Giant, gennaio 1972. Dietro da sinistra: Kerry Minnear, Derek Shulman, Phil Shulman, Gary Green. Davanti: Malcolm Mortimore, Ray Shulman.

fuori Portsmouth. Indubbiamente i sei musicisti avevano legato tra loro. "Io e Derek dividemmo un appartamento per quasi un anno. Andavamo a pescare, ci piaceva passare il tempo insieme: non ci vedevamo solo alle prove, ma andavamo in giro, ci facevamo una birra o un curry dopo aver provato e poi correvamo a casa per vedere i Monty Python in tv. Passavo del tempo anche con la mamma di Derek, Ray e Phil, Becky: con i soldi incassati con Simon Dupree and the Big Sound le avevano comprato una villetta e lei cucinava riso per tutti" (**GG**).

I Gentle Giant iniziarono a diventare una band di supporto molto richiesta: "Cercavamo di sfruttare i nostri punti di forza: Kerry e Ray erano degli ottimi musicisti, io e Derek eravamo dei bravi intrattenitori. Sul palco riuscivamo a conquistare il pubblico con i nostri gesti e i nostri atteggiamenti. In noi c'era una vocazione per lo spettacolo, che si trasformava in una grande energia" (**PS**). Proprio grazie a questa padronanza del palcoscenico, i Gentle Giant riuscirono ad aprire i concerti di molti artisti prog affermati e a debuttare al Marquee di Londra,

«C'era molta rivalità tra fratelli. Phil, il maggiore, era in qualche modo il nostro maestro. Derek era il cantante e aveva molto da dire per il suo ruolo. Ray era gentile: il più giovane, il più vicino a me, anche per l'età. C'era ovviamente un rapporto profondo tra i tre, ma io non potevo capirlo pienamente»
Malcolm Mortimore

come band di supporto agli Slade. Era arrivato il momento di fissare anche su disco quanto sapevano fare, così i sei decisero di entrare ai Trident Studios di Londra nell'agosto del 1970 per registrare il loro album d'esordio. "Gerry Bron ci consigliò di farci produrre da Tony Visconti. Tony viveva in un piccolo appartamento molto trascurato a Putney. Spesso dormivamo da lui" (**DS**). Visconti era ancora un produttore in cerca di lavoro: THE MAN WHO SOLD THE WORLD di **David Bowie** era stato appena pubblicato e l'esplosione dei **T. Rex** era ancora di là da venire. "Il chitarrista **Mick Ronson** e il batterista **Woody Woodmansey** si affacciavano spesso ai Trident Studios. Mi sembra che una volta venne a trovarci anche Bowie. Non mandavamo via nessuno" (**PS**). Gary Green stravedeva per Visconti: "Pensavo che fosse una sorta di mago. Era un ottimo musicista e capiva benissimo quello che avevamo in mente di fare". Tra i pezzi contenuti nell'album, spiccano *Funny Ways*, da sempre uno dei brani preferiti dal gruppo, che mette in mostra il lato delicato e madrigale della band, mentre la possente *Why Not?* strizzava l'occhio all'hard rock. Ma era *Nothing At All* in particolare a brillare grazie alle armonie vocali alla **Crosby Stills & Nash** che gli Shulman avevano perfezionato durante il periodo Simon Dupree, unite alle capacità tecniche e sperimentali di Minnear. "In pratica il primo album era la riproduzione fedele della scaletta del nostro spettacolo dell'epoca, ecco il motivo per cui c'è pure un assolo di batteria" (**DS**). "Non è una cosa di tutti i giorni inserire in un disco in studio un assolo di batteria" (**PS**). GENTLE GIANT venne pubblicato senza particolare enfasi nel novembre del 1970. L'artwork venne curato da **George Underwood**, un amico di infanzia di David Bowie. Era un album vario, melodico e pieno di momenti solenni. "Si è soliti dire che il nostro primo album non sia stato un successo, ma in realtà non andò affatto male. Magari non scalò le classifiche, ma ci permise di farci un nome e di poter realizzare l'album successivo" (**DS**).

ACQUIRING THE TASTE (1971)

Visconti venne confermato come produttore anche per ACQUIRING THE TASTE, registrato agli Air e Advision Studios nei primi mesi del 1971 e poi pubblicato nel luglio dello stesso anno. "Adoro ACQUIRING THE TASTE, mi piace molto l'atmosfera del disco, così eterea e magica" (**GG**). "Stavolta non avevamo mai suonato dal vivo nessuna delle canzoni dell'album, così decidemmo di sperimentare molto in studio" (**RS**). "È un disco malinconico, dai testi non si riesce a capire bene di cosa parli. Ho preso spunto da un libro d'arte, ad esempio *The Moon Is Down*: la

RIKARD SJÖBLOM (GungFly/ex-Beardfish)

Album preferito: THREE FRIENDS

I Gentle Giant sono unici. In molti hanno provato – me compreso – a imitarli o ad avvicinarsi a loro ma nessuno ci è mai riuscito. Probabilmente quelle intricate armonie vocali e quelle difficilissime parti strumentali sono una loro peculiarità e nessun altro può riuscire a crearle. Ma oltre ad essere complicati e sofisticati, sapevano anche suonare rock, grazie anche al cantante che aveva un voce pazzesca. Mi piace in particolare THREE FRIENDS perché mi sento vicino al concept dei tre amici, che dopo aver passato insieme la loro infanzia poi si separano e crescono uno lontano dall'altro. Musicalmente è un disco fantastico, ma se dovessi scegliere il mio pezzo preferito direi la sezione conclusiva della title track, più o meno a 2'25''... mi piacciono da morire i momenti drammatici!

luna non può andare giù, può solo andare su! È un album surreale. *Black Cat* invece era un tributo a *Tyger Tyger Burning Bright* di William Blake" (**PS**). Erano cose del genere che consentivano ai Gentle Giant di distinguersi dalle altre band. Phil, che aveva insegnato educazione artistica alla Eastney Secondary Modern Boys School, era pieno di idee e non vedeva l'ora di metterle in pratica. E naturalmente c'erano un sacco di riferimenti ai giganti. "Leggevo **François Rabelais** (l'autore dei racconti di Gargantua e Pantagruele) già prima che diventasse popolare perché le sue storie sono piene di riferimenti osceni! Mi piacevano le cose volgari e cercavo di trasformarle in canzoni" (**PS**). Questa tendenza era evidente anche nella grafica di copertina, che faceva riferimento a chi era disposto a leccare il culo all'industria discografica. Sicuramente agli altri gruppi prog dell'epoca mancava una cosa che invece i Gentle Giant avevano in abbondanza: il cinismo. "Gli Shulman avevano assaporato il successo, ma ora volevano goderne in maniera continuativa. Indubbiamente Phil sapeva come muoversi in un ambiente spietato e privo di regole, non era il tipo da passare per ingenuo e tutti noi ci facemmo crescere il pelo sullo stomaco" (**GG**). Il pubblico iniziava a chiedersi che cosa avessimo in mente di fare, era incuriosito e stuzzicato" (**DS**). In realtà c'era anche qualcuno che non era affatto stuzzicato da quello che stavano facendo i Gentle Giant. Gerry Bron decise amichevolmente di farsi da parte. "Gerry odiava ACQUIRING THE TASTE. Non sapeva che farne. Stava avendo successo con gli **Uriah Heep**, che proponevano un rock molto più tradizionale. Probabilmente pensava che dopo il nostro primo album anche noi saremmo andati in quella direzione" (**RS**). Entrò così in scena la WWA (World Wide Artists), gestita da Pat Meehan Senior e Junior. Una delle prime cose che fece la WWA fu cercare di migliorare la visibilità dei Gentle Giant in America, in modo che la band firmasse un contratto con la Columbia, intuendo le potenzialità del mercato d'oltreoceano.

JON POOLE (Lifesigns/ex-Cardiacs)

Album preferito: THREE FRIENDS

I Gentle Giant sono stati uno dei gruppi preferiti di Tim Smith dei Cardiacs, e quindi fanno parte anche del mio DNA. Durante una Cruise to the Edge con i Lifesigns siamo diventati molto amici con i Three Friends, la band di cui fanno parte sia Gary Green che Malcolm Mortimore. Sono molto bravi e tra l'altro Malcolm è anche un appassionato di punk, è molto amico di Rat Scabies dei Damned! E prima di suonare con i Gentle Giant, Malcolm faceva parte dei Kilburn and the High Roads con Ian Dury.

«Quella con i Black Sabbath era una strana accoppiata, ma penso che ci portò più benefici che cose negative, soprattutto a livello di esposizione mediatica»
Kerry Minnear

THREE FRIENDS (1972)

C'era un altro cambiamento in arrivo: quello del batterista. Martin Smith venne dimissionato. "Secondo Phil, Martin suonava in modo un po' monocorde. Del resto lui amava il jazz classico, se gli avessero chiesto di suonare con Kenny Ball sarebbe stato al settimo cielo" (**GG**). Il solito annuncio sul «Melody Maker» portò alla scelta di **Malcolm Mortimore** come sostituto. "Anche se avevo solo diciotto anni era da un po' che suonavo la batteria. Avevo fatto parte dei Train con Brian James (poi chitarrista dei Damned) e avevamo aperto per i King Crimson. Ero contento di fare un altro passo avanti verso il professionismo" (Malcom Mortimore). Dopo aver superato due audizioni, la prima al Roebuck Pub di Tottenham Court Road, e la seconda a Portsmouth, Mortimore ricevette un telegramma dalla World Wide Artists che lo informava di essere stato selezionato per suonare con "una band di straordinario talento, i Gentle Giant". Solo in quel momento venne a conoscenza di quale fosse la formazione per la quale aveva sostenuto i provini.

"Malcolm era capace di suonare qualsiasi cosa, suonava tutto, sempre, tutto quanto in una singola canzone. Era il migliore in circolazione" (**GG**). Mortimore si trasferì a Portsmouth e soggiornò su un materasso buttato per terra a casa di Kerry Minnear. Dopo una settimana di prove, i Gentle Giant erano di nuovo in tour, come supporter dei Jethro Tull in Europa. "Fummo accolti molto bene, al pubblico piaceva la complessità della nostra musica" (MM). Terminato il tour, era arrivato anche il momento di tornare in studio. L'esperienza maturata con Visconti aveva dato ottimi frutti ma a questo punto il gruppo voleva prendere in mano la situazione, passando all'autoproduzione. Tutto ciò rese più forte il legame con il tecnico del suono **Martin Rushent**, che, una decina di anni dopo, sarebbe diventato il produttore degli Human League. "C'era molta sintonia tra noi e Martin, del resto era matto come noi" (**GG**). Le registrazioni per il nuovo album dei Gentle Giant, THREE FRIENDS, iniziarono nel gennaio del 1972 ai Command Studios di Piccadilly. Si trattava di un concept album su tre amici di infanzia che prendono strade differenti nella vita. Uno dei brani centrali del disco è *Peel The Paint*, in cui trova spazio un assolo di chitarra e batteria di tre minuti completamente improvvisato. "Phil disse a Malcolm di fare un po' di casino, mentre io mi feci prestare da **Mike Ratledge** il suo Echoplex (il fratello di Gary Green era uno dei roadie dei Soft Machine); suonammo insieme in modo totalmente improvvisato. Avevamo definito solo una linea guida: iniziare forte, poi diminuire di intensità e poi rialzare nuovamente le dinamiche" (**GG**). "All'interno del gruppo c'era molta competizione, in particolare tra i tre fratelli. Phil, il più anziano, era un po' il padrino della band. Derek, essendo il cantante principale, aveva sempre un sacco

FRANZ DI Cioccio (PFM)

Album preferito: GENTLE GIANT

Ci piacevano molto i Gentle Giant perché erano particolarmente creativi. In un certo senso il loro approccio era simile al nostro. Mettevano insieme tanti stili e linguaggi differenti: musica classica, jazz, il folk del loro Paese... e il rock era il collante per tenere tutto insieme! All'inizio degli anni 70 diventammo amici e passammo del tempo insieme in occasione dei loro tour in Italia, avevano successo da noi e anche la critica musicale li amava. Tra i miei pezzi preferiti ci sono *Funny Ways* e *Alucard* dal primo album e *Pantagruel's Nativity* dal secondo. I Gentle Giant cercavano sempre di essere creativi e innovativi, è così che riuscivano a sorprendere sempre il loro pubblico.

Derek Shulman
sul palco a Copenhagen,
gennaio 1972.

Gentle Giant post OCTOPUS:
Gary Green, Ray Shulman, Derek Shulman,
John Weathers, Kerry Minnear.

da ridire. Ray era molto gentile, era il più giovane. C'erano delle dinamiche particolari tra loro tre che non sempre riuscivo a comprendere" (MM). "Ray faceva spesso da paciere. Io e Phil non facevamo altro che litigare tutto il tempo!" **(DS)**. "Sembrava di assistere a un film dei fratelli Marx. Del resto gli Shulman erano grandi fan dei Marx, Phil parlava sempre dei loro film" **(GG)**.

ENTER PUGWASH

Nel marzo del 1972, Mortimore fu coinvolto in un grave incidente stradale. Si ruppe un braccio e una gamba e si incrinò il bacino. Con l'ennesimo tour in arrivo, per i Gentle Giant era inevitabile trovare al più presto un sostituto. Dopo aver preso in considerazione l'ipotesi di contattare l'ex King Crimson **Mike Giles**, Ray optò per il batterista della Grease Band, **John "Pugwash" Weathers**. Quando faceva parte degli Eyes of Blue, Weathers aveva aperto per Simon Dupree in Galles e da allora erano rimasti in contatto. Si erano incontrati di nuovo nel 1970, quando suonava con Graham Bond. "Andai a Portsmouth per una prova", ricorda Weathers. "A loro piacque come suonavo e quindi mi offrirono il posto temporaneamente. Era chiaro che avevo la capacità di imparare i pezzi molto in fretta. Dopo un paio di settimane mi chiesero se ero interessato a unirmi al gruppo in maniera permanente". Come Collins per i Genesis, anche Weathers si dimostrò il batterista ideale per i Gentle Giant. "Andai a vederli suonare dal vivo, ero su una sedia a rotelle. Sono stati bravi a continuare ad andare avanti, a non fermarsi. Poi Phil mi chiamò e mi disse che nonostante mi fossi inserito molto bene nella band, John avrebbe continuato a essere il batterista dei Gentle Giant al posto mio. Poco dopo partirono per l'America e non ci vedemmo più" **(MM)**.

«Il messaggio era: quello che facciamo ti deve piacere perché siamo bravi in quello che facciamo, ma non da un punto di vista del virtuosismo puro, si trattava di intrattenimento»
Ray Shulman

Prima di andare in America a promuovere THREE FRIENDS, la WWA si inventò uno strano tour nel Regno Unito, in cui la band doveva suonare di spalla al nuovo film di **Jimi Hendrix**, *Jimi Plays Berkeley*. "In pratica suonavamo quaranta minuti, poi smontavamo tutto, tiravano giù lo schermo e proiettavano il film di Hendrix. Era una cosa decisamente strana" **(JW)**. Dato che la WWA rappresentava anche i **Black Sabbath**, spesso i Gentle Giant si trovavano a dividere il palco con la band di Ozzy Osbourne. "Era una strana accoppiata, ma penso che ci portò più benefici che cose negative, soprattutto a livello di esposizione mediatica" **(KM)**. "I Black Sabbath avevano una sigla di apertura portentosa, ma appena gli Shulman la sentivano partire, specialmente Phil, si mettevano a cantare "*one meatball and no spaghetti*" (una vecchia canzone folk degli anni 40)... avevano un senso dell'umorismo molto caustico" (MM). Il 24 agosto del 1972 i Gentle Giant iniziarono il tour americano con i Sabbath.

"Il pubblico dei Black Sabbath non era propriamente il tipo di pubblico adatto alla musica dei Gentle Giant. Ma noi sapevamo come conquistarlo, magari concedendoci qualche licenza in più. Il messaggio era: quello che facciamo ti deve piacere perché siamo bravi in quello che facciamo, ma non da un punto di vista del virtuosismo puro, si trattava di intrattenimento" (**RS**). Il concerto del 15 settembre all'Hollywood Bowl è passato alla storia per diversi motivi: "C'erano tutti i dirigenti della Columbia, e appena prima di salire sul palco, ebbi un alterco con un tizio che mi inzuppò con una pistola ad acqua" (**DS**). "Inizialmente pensammo di tirare un po' di più pezzi come *Peel The Paint* e puntare sulle cose più toste del repertorio, ma poi dato che suonavamo a Los Angeles ci convincemmo che il pubblico avrebbe accolto favorevolmente anche le parti più accademiche. Niente di più sbagliato! All'inizio di *Funny Ways* arrivarono dei petardi sul palco" (**JW**). "Per poco non mi fecero esplodere una scarpa! Mi arrabbiai e dissi ai quindicimila presenti che erano dei pezzi di merda. Si sedettero tutti e rimasero in silenzio" (**PS**). "Sembrava di sentire il maestro che rimproverava gli alunni disobbedienti. Riuscimmo a portare a termine il nostro set, ma quella fu senza dubbio l'accoglienza peggiore che abbiamo mai ricevuto" (**JW**). Il tour successivo negli Stati Uniti con **Yes** e **Eagles** fu un'altra esperienza singolare. Fortunatamente l'ultima parte del tour vide ricomporsi il binomio con i **Jethro Tull**: "Eravamo assolutamente compatibili tra noi come band, i concerti erano pazzeschi e il pubblico apprezzava moltissimo la musica che suonavamo" (**JW**).

OCTOPUS (1972)

Il quarto album dei Gentle Giant venne registrato nel luglio del 1972 agli Advision Studios e pubblicato a dicembre dello stesso anno. Già dalla copertina di **Roger Dean** si capiva che la band aveva alzato ulteriormente l'asticella, orientandosi ancora di più verso un prog rock complesso, intelligente e caldo al tempo stesso. Indubbiamente uno dei fattori di svolta era rappresentato dalla presenza di Weathers dietro i tamburi: "Il modo di suonare di John cambiò il sound della band e il modo in cui concepivamo i pezzi. Potevamo avventurarci in ogni tipo di evoluzione ritmica, dato che potevamo contare su una base solida. Stavamo consolidando la nostra identità e definendo meglio le caratteristiche salienti della nostra proposta musicale" (**KM**). Uno dei meriti di Weathers fu quello di aver fatto ascoltare a Minnear gli album di **James Brown**: "Gli feci ascoltare *Sex Machine* e a lui piacque tantissimo, al punto che da quel momento in poi iniziò a comporre tutte queste parti di tastiera molto ritmiche, utilizzando il clavinet" (**JW**). "Alla fine, di tutti gli album che abbiamo pubblicato, OCTOPUS è quello che contiene i pezzi migliori"

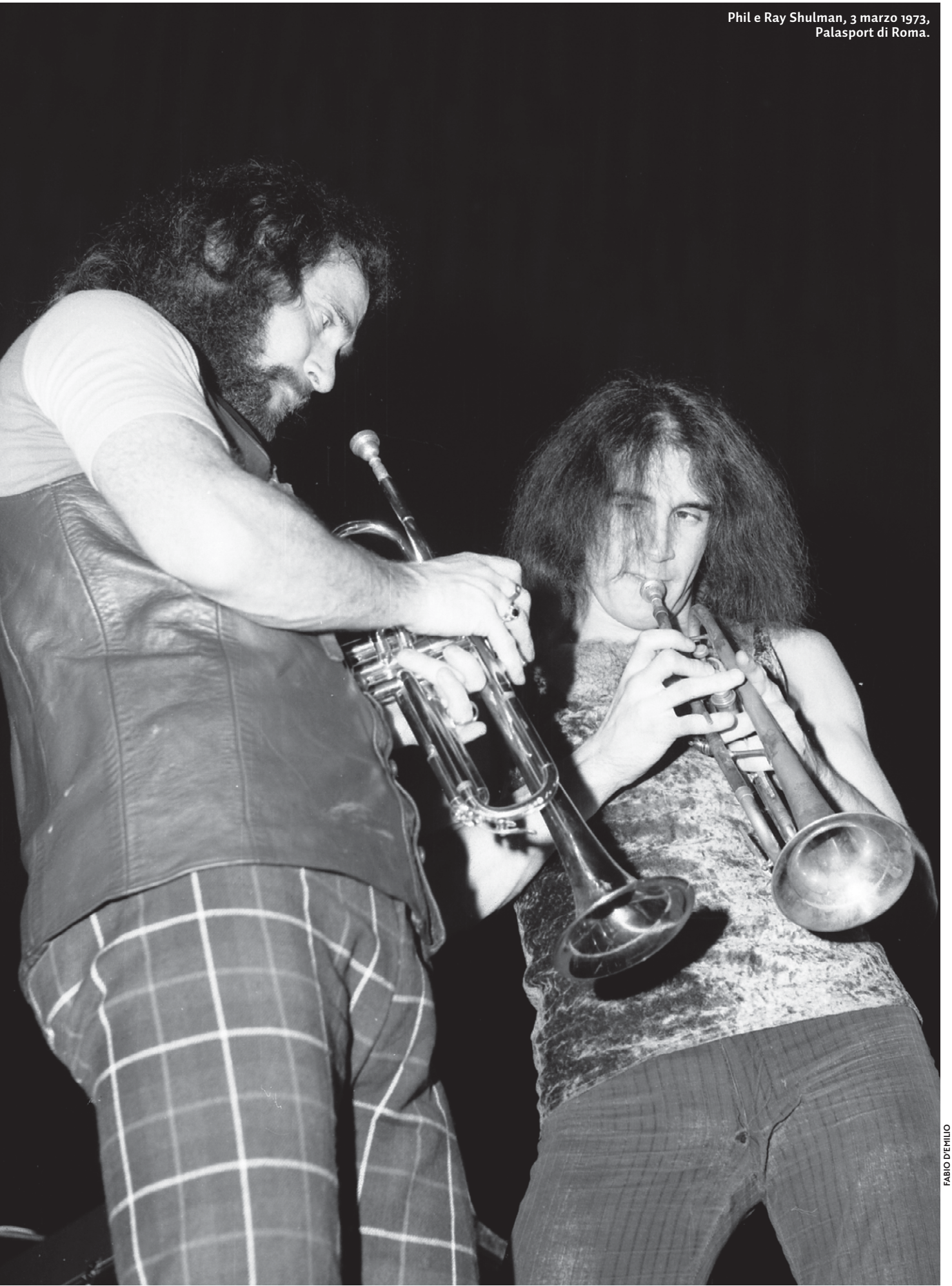
Kerry Minnear, 3 marzo 1973, Palasport di Roma.

FABIO D'EMILIO

TIM BOWNESS (No-Man)

Album preferito: THREE FRIENDS

In tutti gli album dei Gentle Giant pubblicati tra il 1970 e il 1976 c'è sempre una spinta verso la scoperta musicale, cercando di far andare d'accordo la musica classica con il rock, il jazz e il r'n'b. Poi c'erano delle sonorità che venivano dal passato, come la musica barocca o i quartetti jazz evocati dalla deliziosa chitarra di Gary Green. Non saprei scegliere tra THREE FRIENDS e ACQUIRING THE TASTE, ma dato che THREE FRIENDS si basa su un concept insolito e contiene il mio brano preferito, la squisita *Schooldays*, sono portato a preferire quest'ultimo.



Phil e Ray Shulman, 3 marzo 1973,
Palasport di Roma.

FABIO D'EMILIO

FABIO D'EMILIO

Kerry Minnear, 3 marzo 1973, Palasport di Roma.

(**PS**). "È stato il momento più alto della line-up con Phil" (**DS**). "Penso che OCTOPUS nel suo insieme suoni molto coeso e maturo, anche dal punto di vista della registrazione. Anche se l'idea originaria di dedicare un pezzo a ogni componente della band, un po' come le ENIGMA VARIATIONS di Elgar, non andò in porto, alla fine ogni traccia aveva un suo perché" (**KM**). "Il drumming di John fa sembrare tutto più semplice" (**GG**). "OCTOPUS è più rock rispetto agli altri dischi dei Gentle Giant, eravamo diventati una band più rock. Kerry e Ray scrissero delle ottime canzoni e anche Phil contribuì con delle buone idee" (**JW**). "Anche i testi si sposavano a meraviglia con la musica. All'epoca ascoltai delle cose degli Yes e dei Genesis ma mi sembrarono troppo scollegate dalla realtà. Volevamo realizzare qualcosa di più coriaceo, meno elitario. Le nostre fonti di ispirazione erano RD Laing, Camus e Rabelais, non avevamo paura di sporcarci le mani, insomma" (**GG**).

ADDIO PHIL

Con l'arrivo del 1973 il cambiamento per i Gentle Giant era ancora una volta dietro l'angolo: **Phil Shulman**, il padrino del gruppo, l'uomo dalle mille idee, decise di lasciare la band. Ovviamente non fu tanto una questione legata alla musica, quanto soprattutto alla sfera privata. "Andare in tour e registrare dischi richiede una grande dose di energia e di tempo, bisogna sempre essere pronti e lucidi" (**DS**). "Se fossi stato da solo sarebbe stato diverso, ma non ero solo e dovevo tenere conto anche di questo" (**PS**). "È stato molto difficile sia per lui che per noi, ma alla fine abbiamo deciso di andare avanti. Io e Ray in particolare abbiamo sofferto molto questa decisione, non dimentichiamoci che Phil era il nostro fratello maggiore" (**DS**). "Non eravamo sicuri di riuscire ad andare avanti senza di lui" (**RS**). "Phil era sposato, sua moglie aveva poco più di trent'anni, avevano due bambini piccoli, mentre noi eravamo ancora dei ventenni. Per lui era diventato complicato trovare lo stimolo per andare in tour, aveva nostalgia di casa. Ci aveva già detto una volta che voleva lasciare, ma poi non l'ha fatto. La questione si è ripresentata varie volte, finché durante il tour italiano Pat Meehan Senior lo ha preso da una parte e gli ha detto che doveva decidersi una volta per tutte. Phil rispose che sarebbe andato via e così addio. Derek e Ray avevano la testa tra le mani. Ma in realtà i principali compositori del gruppo erano ancora lì, quindi non aveva senso sciogliere la band" (**JW**). "Phil era stato il leader della band, aveva concepito quella che doveva essere la direzione musicale e il posizionamento nella scena dell'epoca. Senza di lui diventammo una band più diretta, più rumorosa" (**GG**).

Nessuno vuole mettere in dubbio l'importanza di Phil Shulman, ma a quel punto il suo percorso all'interno del gruppo era terminato. A marzo i Gentle Giant approdarono in America per promuovere OCTOPUS. "Essendo fondamentalmente una persona pigra, all'epoca non facevo che lamentarmi del fatto che avrei dovuto riprodurre con le mie tastiere le parti di sax e di tromba che erano di Phil. Ma in realtà Phil si era occupato anche di scrivere i testi e di supervisionare l'intero progetto. Per il resto proseguimmo come al solito: io e Ray componevamo i brani e Derek era coinvolto nella stesura delle parti vocali e dei testi" (**KM**). "Eravamo ancora molto giovani, ci divertivamo un sacco. Derek divenne il nuovo leader del gruppo. A volte dovevamo frenarlo perché prendeva tutto in maniera troppo seria!" (**JW**). "Eravamo nel nostro momento migliore, non avvertivamo lo stress, eravamo felici" (**KM**). "Non cercavamo di ottenere niente in particolare, volevamo solo fare qualcosa di diverso. Volevamo vivere con la musica? Certamente. Volevamo avere successo? Ovviamente! Ma c'era anche qualcosa in più: ci piaceva comporre, suonare e migliorare ogni giorno. Eravamo circondati da ottimi musicisti e imparavamo continuamente qualcosa di nuovo. Anche quando le nostre composizioni sono diventate più orecchiabili, in realtà ci stavamo ancora evolvendo" (**DS**).

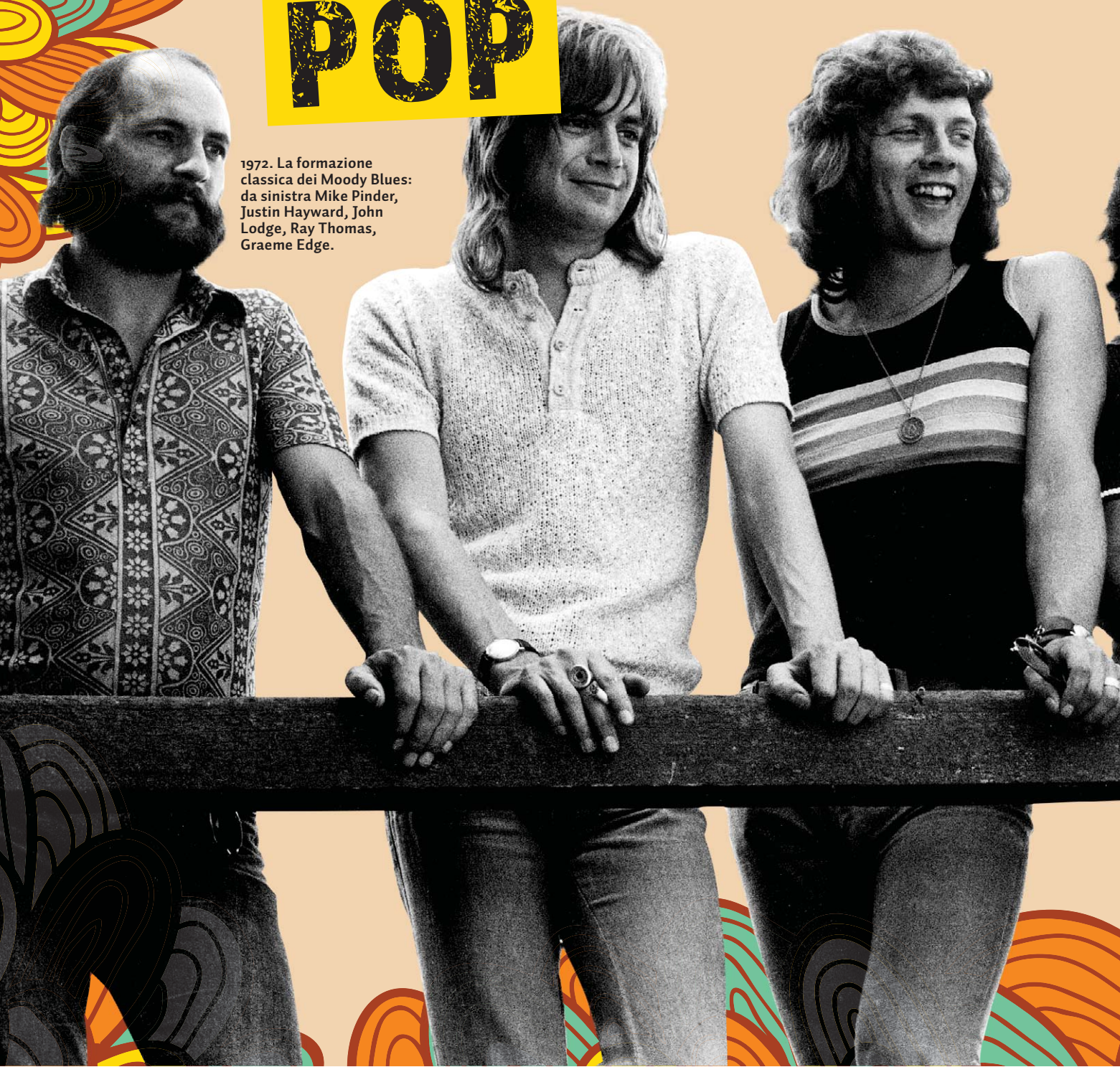
È vero, a un certo punto i Gentle Giant hanno provato anche a fare degli album pop... ma questa è un'altra storia che racconteremo a tempo debito. Ⓟ

BENEDIKT MOMRAK (TusmØrke)

Album preferito: ACQUIRING THE TASTE

Il primo album dei Gentle Giant che ho ascoltato è stato THE POWER AND THE GLORY e non mi è piaciuto per niente. Poi però ho comprato ACQUIRING THE TASTE che invece si rivelò molto più vicino ai miei gusti musicali. C'erano così tanti fiati! La band utilizzava dei suoni e degli strumenti inusuali per sottolineare i cambi di atmosfera presenti nelle composizioni. Facevano sembrare tutto semplice, non sudavano neppure, anche quando le partiture diventavano super complicate. Il pezzo a cui sono più legato è *Wreck*. L'ho inserita anche nei miei dj Set tantissime volte, ho provato a suggerirla come cover ma gli altri componenti del gruppo mi hanno detto che sembrava una canto marinaresco. Ma per me resta una canzone incredibile. Come album scelgo ACQUIRING THE TASTE: anche se THREE FRIENDS probabilmente è superiore, ACQUIRING è stato il primo album dei Gentle Giant che ho amato e avrà sempre un posto speciale nel mio cuore.

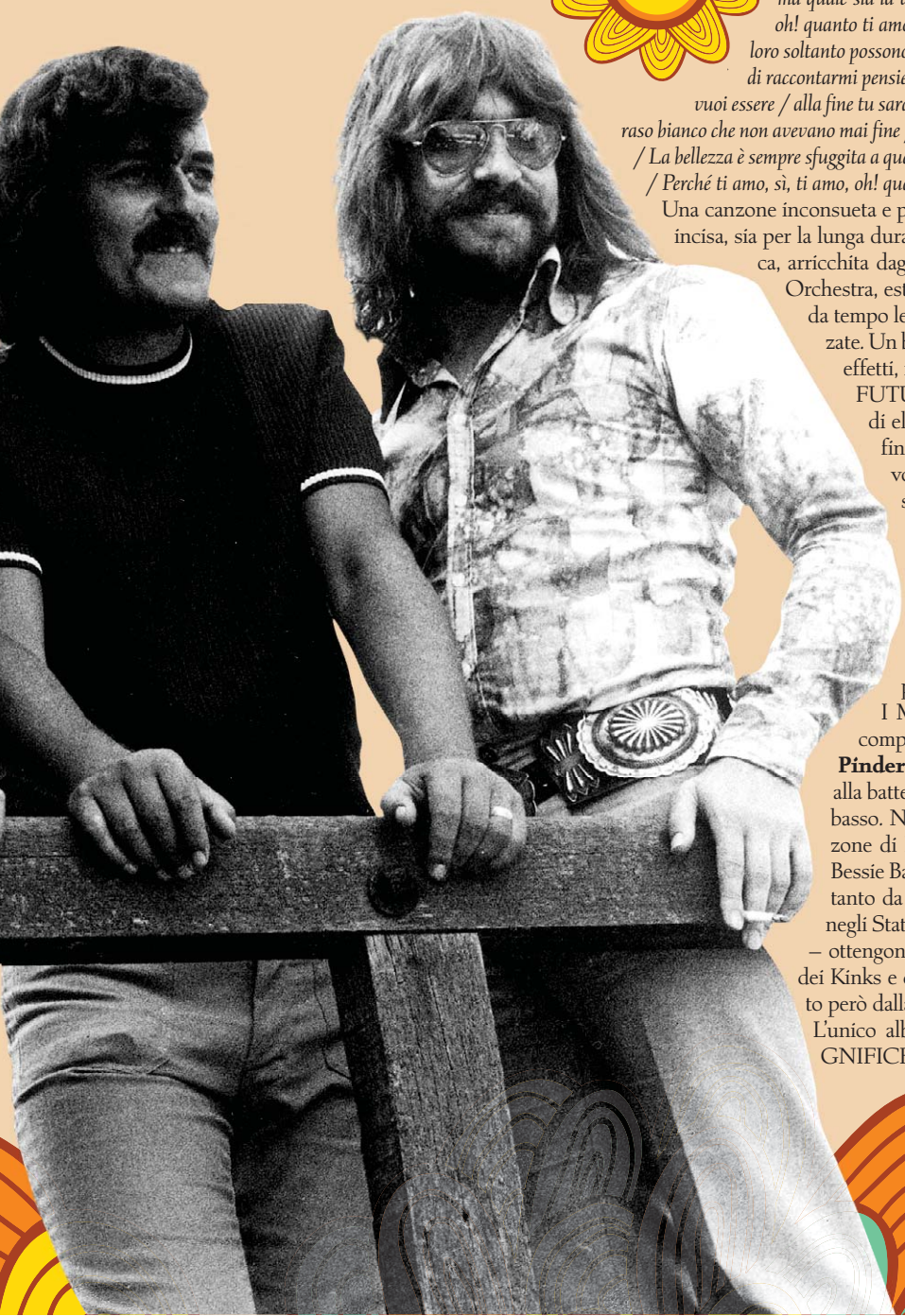
ALBA PROGRESSIVA & TRAMONTO POP



1972. La formazione classica dei Moody Blues: da sinistra Mike Pinder, Justin Hayward, John Lodge, Ray Thomas, Graeme Edge.

Nights In White Satin, celeberrimo brano di DAYS OF FUTURE PASSED dei Moody Blues, apparve più di 50 anni fa nelle radio e nelle classifiche internazionali, il 10 novembre 1967. Quel giorno iniziò una lunga storia. La fase Classic Seven è quella che c'interessa di più, con sette album in cinque anni: DAYS, poi IN SEARCH OF THE LOST CHORD (1968), ON THE THRESHOLD OF A DREAM (1969), TO OUR CHILDREN'S CHILDREN'S CHILDREN (1969), A QUESTION OF BALANCE (1970), EVERY GOOD BOY DESERVES FAVOUR (1971), SEVENTH SOJOURN (1972). Ma esamineremo in realtà la discografia completa fino al 2003.

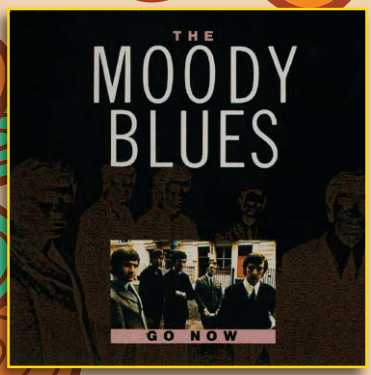
Testo: **Franco Vassia**



1 Nights In White Satin

"Notti di raso bianco che non avevano mai fine / lettere che ho scritto senza alcuna intenzione di spedire / La bellezza è sempre sfuggita a questi occhi / ma quale sia la verità / non saprei proprio dire / Perché ti amo, sì, ti amo, oh! quanto ti amo / Guardando la gente / alcuni con la mano nella mano / loro soltanto possono capire / quello che sto attraversando / Qualcuno cerca di raccontarmi pensieri / che non possono neppure difendere / ma quella che vuoi essere / alla fine tu sarai / E io ti amo, sì, ti amo, oh! quanto ti amo / Notti di raso bianco che non avevano mai fine / lettere che ho scritto senza alcuna intenzione di spedire / La bellezza è sempre sfuggita a questi occhi / ma quale sia la verità / non saprei proprio dire / Perché ti amo, sì, ti amo, oh! quanto ti amo".

Una canzone inconsueta e piuttosto anomala per il momento in cui viene incisa, sia per la lunga durata che per l'accattivante architettura sinfonica, arricchita dagli interludi orchestrali della London Festival Orchestra, estremamente differente da quelle che riempiono da tempo le trasmissioni radiofoniche e le riviste specializzate. Un brano che profuma di avvertimento, perché, in effetti, nell'aria qualcosa sta cambiando. DAYS OF FUTURE PASSED, possiede qualcosa di unico, di elitario ma dai toni universali: un'eleganza raffinata, un sudario di barocchismi sinfonici, una voce dolorosa e tormentata e un suggestivo schema narrativo a scandire i versi. Il beat, all'epoca incontrastato, si sta velocemente cicatrizzando e – proprio in quella stagione – grazie a loro, al contributo fondamentale dei **Nice**, dei **Procol Harum** di *A Whiter Shade Of Pale* e dei **Beatles** del SGT. PEPPER'S LONELY HEARTS CLUB BAND, è possibile rintracciare i nutrimenti per i primi germogli del nascente progressive rock. I Moodies si formano a Birmingham nel 1964, tipico complesso di r&b di radice bianca, composto da **Michael Pinder** alle tastiere, **Ray Thomas** al flauto, **Graeme Edge** alla batteria, **Denny Laine** alla chitarra e **Clint Warwick** al basso. Nello stesso anno con il singolo *Go Now* – una canzone di Larry Banks e Milton Bennett, incisa a gennaio da Bessie Banks, in grado di superare il milione di copie vendute, tanto da issarsi al primo posto in Gran Bretagna, al decimo negli States, all'ottavo in Olanda e al diciassettesimo in Svezia – ottengono una grande visibilità che li porta ad esibirsi prima dei Kinks e dei Beatles. Un periodo decisamente aureo, intaccato però dalla scarsa attenzione ottenenuta dai singoli successivi. L'unico album partorito da questa formazione è THE MAGNIFICENT MOODIES (edito come GO NOW – THE MOODY BLUES negli Stati Uniti e in Canada), composto quasi esclusivamente da cover (tra le altre quelle di *I'll Go Crazy* e *I Don't Mind* di



James Brown e *It Ain't Necessarily So* di George Gershwin) e pubblicato il 23 luglio 1965. Nel novembre 1966 la band recluta Justin Hayward e John Lodge al posto di Layne e Rodney Clark (che per poco tempo rimpiazza Warwick) e inizia il periodo che a noi interessa di più.

2 DAYS OF FUTURE PASSED (1967)

La svolta avviene con il vero primo album, non una raccolta di singoli o di cover, DAYS OF FUTURE PASSED, prodotto da **Tony Clarke** (praticamente il sesto Moodies) e curato da **Peter Knight**, arrangiatore e direttore dell'orchestra. Sui loro impasti vocali s'innesta il conturbante e innovativo suono del Mellotron. Ammantato dagli interludi orchestrali della London Festival Orchestra e arricchito da elementi quasi rinascimentali, l'album doveva essere la versione rock della *Sinfonia n. 9 in mi minore op. 95* Antonín Dvořák, comunemente conosciuta come *Sinfonia "Dal nuovo mondo"*. L'operazione, voluta dalla Deram (nuova compagnia discografica della Decca), doveva servire a far capire l'alta qualità del *Deramic Sound*, sofisticato processo di registrazione. Il gruppo, che inizialmente accetta l'accordo, cambia presto idea e convince la Deram che è meglio produrre un concept con brani originali del gruppo: tema conduttore la vita di un uomo nell'arco di una giornata. Il singolo *Nights In White Satin*, entrando in tre diverse occasioni (dal 1968 al 1979) nella Top 20, diventerà un successo mondiale di natura stratosferica mentre l'album si rivelerà uno dei maggiori successi commerciali nelle classifiche di tutti i tempi: terzo negli States (103 settimane consecutive) e ventisettesimo in Gran Bretagna. In Italia, nonostante un testo raccapricciante, viene portata al successo dai Nomadi col titolo *Ho difeso il mio amore* (ma è incisa prima dai Profeti). Fin dall'inizio sono evidenti temi, movimenti e variazioni che prima erano di esclusiva pertinenza della musica classica. *The Day Begins*: "Per alcuni un breve interludio, per altri la paura della solitudine". *Dawn*: "Oggi sei qui, senza futuro né paure: questo giorno, se tu vuoi, durerà mille anni": *The Morning*: "A volte hai la sensazione di sentirti immobile, nel mondo di un bambino lo è per sempre". *Lunch Break*: "Io vedo tutto attraverso la mia finestra, come milioni di api; le menti sono soggette a ciò che dovrebbe essere fatto ma il tempo non può essere vinto". *The Afternoon*: "Ora sono sulla mia strada, mentre qualcuno mi chiama le nuvole si allontanano e gli alberi si avvicinano, le voci che sento posso spiegarle con un sospiro". *Evening*: "Da questa grande altezza posso vedere tutto quanto, così come posso sentire il sole scivolare fuori dalla mia vista e il mondo continuare a vivere per tutta la notte". Fino alla conclusiva *The Night*: "Qualcuno cerca di raccontarmi pensieri che non possono neppure difendere, ma quella che vuoi essere alla fine tu sarai". È un continuo svilupparsi di emozioni, d'inquietudini e di profondi turbamenti: un capolavoro assoluto, che anticipa molte *cose* musicali, aprendo a un linguaggio più evoluto senza perdere del tutto l'ingenuità degli esordi.

3 IN SEARCH OF THE LOST CHORD (1968)

Il successo del precedente lavoro porta alla conferma dell'accoppiata produttore/ingegnere del suono (Tony Clarke e Derek Varnals). Nuovo è il disegnatore, Philip Travers, autore della stupenda copertina (collaborerà fino a SEVENTH SOJOURN, oltre ai dischi solisti di Hayward, Lodge, Thomas e a MEDUSA dei Trapeze), valore aggiunto al fascino musicale... anche se quella di DAYS è stata realizzata dal bravissimo David Anstey (Savoy Brown, MOONMADNESS dei Camel, Mellow Candle, Khan). IN SEARCH OF THE LOST CHORD (*Alla ricerca dell'accordo perduto* – parafrasi del capolavoro dello scrittore Marcel Proust – è un *concept* che, in chiave psichedelica, affronta la meditazione trascendentale. Abbandonata la pomposità dell'orchestra del primo album, i Moody Blues si ammantano di atmosfere venate di misticismo progressivo, oltrepassano le porte della percezione e si librano in voli pindarici diventando, di fatto, i testimoni di una cultura volta ad abbracciare mondi lisergici. Il quinto posto nelle classifiche inglesi e il ventitreesimo in quelle americane valgono all'album gli onori della critica e un disco d'oro. Dopo *Departure*,

Moody Blues, BBC 26 ottobre 1964.

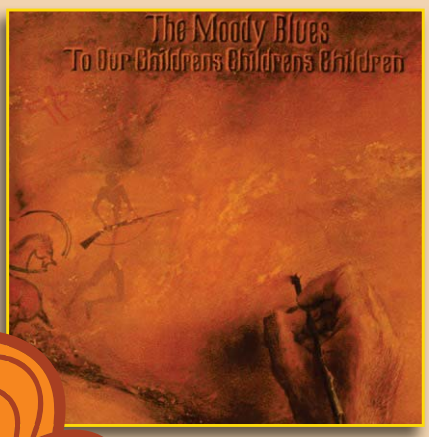
introduzione quasi obbligata per i lavori a soggetto, l'album si apre in capitoli ricchi di magia. *Ride My See-Saw* ("Prendi il mio posto sull'altalena, ho lavorato per anni come uno schiavo con il solo scopo di allontanare le mie paure"). *Dr. Livingstone, I Presume* ("Farfalle a bizzeffe, ho visto persone grandi e piccole ma ancora non ho trovato quel che sto cercando, siamo tutti alla ricerca di qualcuno"). *House Of Four Doors* ("La casa delle quattro porte, ma potrei vivere lì per sempre? La solitudine, il volto dei pellegrini, gli occhi degli sconosciuti"). *Legend Of A Mind* ("Timothy Leary sa esattamente in che direzione andare, lui volerà sul suo piano astrale, viaggerà intorno alla baia per tornare indietro nello stesso giorno"). *House of Four Doors/Part. 2* ("La Casa delle Quattro porte, il passato non è la vita, è la vita che è per sempre"). *Voices In The Sky* ("Guardo i bambini saltare con la corda, dimmi che cosa cantano? Il tempo dei giochi è ormai perduto ma portami notizie di voci nel cielo"). *The Best Way To Travel* ("Puoi volare alto come un aquilone se lo desideri, più veloce della luce, attraversare l'universo col pensiero"). *Visions Of Paradise* ("Visioni di Paradiso, vedo un cielo senza nuvole, l'arcobaleno sulla collina, il blu onice del mare: vieni a vedere..."). *The Actor* ("Il sipario si alza sulla scena mentre qualcuno grida di essere libero, il gioco si apre davanti ai miei occhi e solo così scorgo l'attore che vive in me"). *The Word* ("Le vibrazioni ci raggiungono fino a diventare luce fuori dalla vista, tra le orecchie e gli occhi si trovano i suoni dei colori e la luce di un sospiro"). *Om* conclude il viaggio ("La pioggia è sul tetto, le nuvole appena sopra la mia testa, ora so perché il cielo è grigio"). È un lavoro dai tratti sublimi.

4 ON THE THRESHOLD OF A DREAM (1969)

Il 1969 è pronto ad accogliere il loro nuovo capolavoro. ON THE THRESHOLD OF A DREAM non è tanto la soglia di un sogno quanto l'ennesimo sentiero nascosto in grado di portare acqua fresca alle fonti del nascente rock progressivo. Nonostante alcune canzoni risultino ancora contaminate da leggeri influssi rétro (*Lovely To See You*, *Send Me No Wine* e *To Share Our Love*), la vallata si spalanca su ampi prati ornati di fiori profumati quali *Dear Diary*, *So Deep Whitin You*, *Never Comes The Day*, *Are You Sitting Comfortably* e *Lazy Day*. Ma il manifesto assoluto – introdotto dalla ormai classica voce recitante – è la suite *The Night*, il cui tema, sviluppandosi nell'esplorazione dei sogni, s'inerpica su altri tre brani di straziante bellezza: le due parti di *Have You Heard* e, soprattutto, l'intensa *The Voyage*. L'album entra di prepotenza in quasi tutte le classifiche mondiali, piazzandosi al primo posto in Gran Bretagna e al ventesimo negli Stati Uniti, mercati che gli consentono di conquistare un nuovo Disco d'oro.

5 TO OUR CHILDREN'S CHILDREN'S CHILDREN (1969)

Con TO OUR CHILDREN'S CHILDREN'S CHILDREN, il tema centrale è lo sbarco sulla luna – musiche utilizzate nelle missioni Apollo e Space Shuttle – i Moody Blues scartano in parte dalla via maestra per spingersi verso un versante più prossimo al folk. Malgrado conservi tutte le caratteristiche del *concept*, nel disco si avverte nettamente l'assenza di quell'architettura sinfonica che, almeno fin qui, era stata la componente per la quale la critica li aveva battezzati come "la Piccola Orchestra Viaggiante". Pubblicato dalla Threshold, l'etichetta da loro creata per poter avere il totale controllo dei propri lavori, TO OUR CHILDREN'S CHILDREN'S CHILDREN sale direttamente al secondo posto in Gran Bretagna e al quattordicesimo in America, conquistando, anche stavolta, il Disco d'oro. Con gl'intriganti impasti vocali, di cui sono maestri, e il sound più duro che in precedenza, i Moody Blues affrontano le onde con *Higher And Higher*, per approdare a *Eyes Of A Child*, suddivisa in due parti, dove s'insinua *Floating*. L'arpeggio della dolcissima *I Never Thought I'd Live To Be A Hundred* apre il sipario alla dinamica *Beyond*. Con *Out And In* e *Gipsy* la band si riappropria del sound articolato di ampio respiro che gli è più congeniale. *Eternity Road*, *Sun Is Still Shining* e *I Never Thought I'd Live To Be a Million* sono canzoni classiche che nulla tolgono ma neppure aggiungono al valore globale. Diverse invece *Candle Of Life* e, soprattutto, la bellissima *Watching And Waiting*, firmata da Justin Hayward e da Ray Thomas, sono le vere gemme di un lavoro che, rispetto ai precedenti, nel segnare una leziosa inversione di tendenza, pecca di qualche evidente disomogeneità.

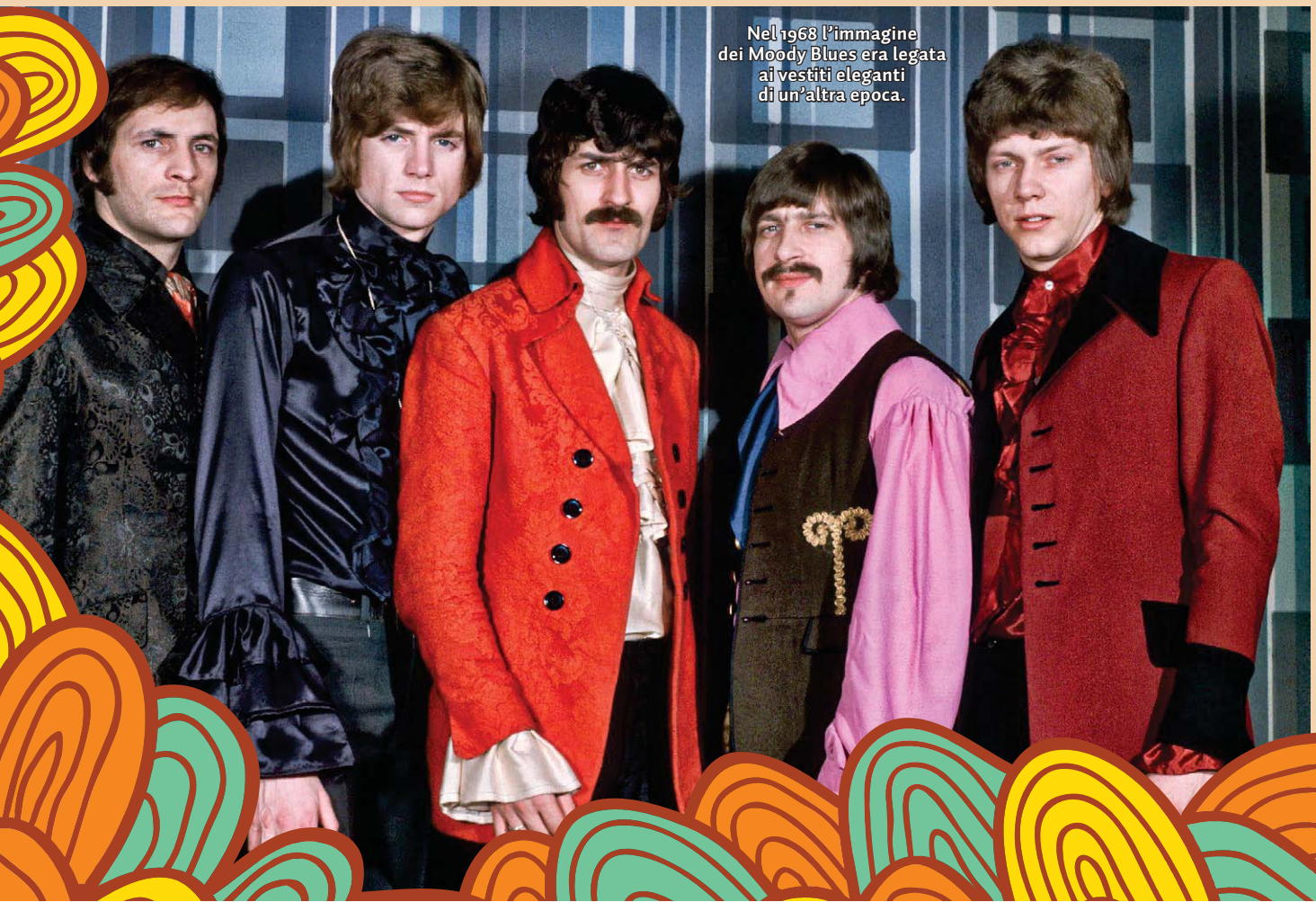


«Nel 1969 andare in tour con Cream e Canned Heat ci ha fatto capire che stavamo realizzando i nostri sogni e le nostre ambizioni»
Justin Hayward

6 A QUESTION OF BALANCE (1970)

Nonostante i fasti non siano più quelli dei primi 33 giri, A QUESTION OF BALANCE è un notevole passo avanti rispetto al precedente, evidenziato da una delle copertine più belle del decennio, sempre di Phil Traves. La critica, quella inglese soprattutto, comincia a storcere il naso per il sempre più crescente numero di canzoni piuttosto orecchiabili prive delle abituali costruzioni classicheggianti. L'album, nonostante sia ricco di nuove sonorità, sembra virare verso un rock più di maniera. Una scelta che, a livello puramente commerciale, li premia con una corroborante iniezione di fiducia: primi nel Regno Unito e terzi nel mercato americano con relativo Disco – questa volta – di platino. Fra i vari brani, a stupire è *Question*, dirompente singolo in chiaroscuro, ricco di vocalizzi, di chiavi folk e barocchismi sinfonici: secondo posto in Inghilterra, ventunesimo negli Stati Uniti, primo in Olanda, nono in Germania e in Belgio.

I testi, che in TO OUR CHILDREN'S CHILDREN'S CHILDREN erano diventati piuttosto dozzinali e melensi, riprendono forma e vigore: *"Perché non riusciamo mai a ottenere una risposta / quando bussiamo a una porta / con mille milioni di domande / a proposito di odio, di morte e di guerra? / Così, quando ci fermiamo a guardare intorno a noi, / non c'*è nulla di cui *abbiamo bisogno / in questo mondo di persecuzione / che sta bruciando nella sua avidità. / Perché non riusciamo mai a ottenere una risposta / quando bussiamo a una porta? / Perché la verità è così difficile da mandare giù? / Questa è come una guerra d'amore. / Non è il modo in cui lo dici / o come si fanno queste cose / ma è più il modo in cui lo si intende. / Quando mi dici, quello che sarà / e quando ti fermi e pensi / non credere che tutto sia vero, / che tutto l'amore che ci avete dato / è stato pensato per voi. / Sto cercando qualcuno per cambiare la mia vita, / sto cercando un miracolo nella mia vita / se tu potessi soltanto vedere / che cosa mi hai fatto. / Perdere l'amore che ho conosciuto / poteva tranquillamente passarmi attraverso. / Tra il silenzio delle montagne / e il fragore del mare / c'*è una terra dove una volta ho vissuto. / *E lei è lì che mi sta aspettando. / Ma nel grigio del mattino / la mia mente è confusa / tra persone ancora addormentate / e la strada che devo scegliere. / Sto cercando qualcuno per cambiare la mia vita, / sto cercando un miracolo nella mia vita / se tu potessi soltanto vedere / che cosa mi hai fatto. / Perdere l'amore che ho conosciuto. / La terra dove una volta ho vissuto. / Vorrei poter imparare come si invecchia, / i segreti della nostra anima. / Perché non riusciamo mai a ottenere una risposta / quando bussiamo a una porta, / con mille milioni di domande, / a proposito di odio, di morte e di guerra? /*



Nel 1968 l'immagine dei Moody Blues era legata ai vestiti eleganti di un'altra epoca.

«QUESTION OF BALANCE è un album concepito per essere suonato dal vivo. Il singolo QUESTION ha avuto successo in tutto il mondo»

Così, quando ci fermiamo a guardare intorno a noi, / non c'è nulla di cui abbiamo bisogno / in questo mondo di persecuzione/che sta bruciando nella sua avidità".

Ma sono quasi tutti i brani, da *How Is It (We Are Here)* a *And The Tide Rushes In*, da "*Don't You Feel Small*" a "*Tortoise and the Are*", a dimostrare la ritrovata vena creativa, che torna ad arricchirsi di velate incursioni di flauto e di cori celestiali. Mentre *It's Up to You* e *Minstrel's Song* scorrono senza creare grandi emozioni, *Dawning in the Day* e soprattutto *Melancholy Man* – il secondo singolo che, per parecchie settimane, si sistemerà al primo posto delle classifiche francesi – rialzano nettamente la qualità e le quotazioni dell'album. La chiusura, affidata a *The Balance*, sorretta da una sublime voce recitante, è un piccolo gioiello, degno dei loro momenti migliori. A fine agosto 1970 i Moody Blues, davanti a una folla di oltre cinquecentomila persone, si esibiscono al festival dell'Isola di Wight.

7 EVERY GOOD BOY DESERVES FAVOUR (1971)

L'ennesima, splendida, copertina, introduce EVERY GOOD BOY DESERVES FAVOUR. Nonostante il Disco di platino e un sempre maggiore successo commerciale (primo posto nelle classifiche inglesi e il secondo negli States,) lascia trasparire sintomi di stanchezza. Neppure la grande accoglienza ottenuta dal singolo *The Story In Your Eyes* (seppur impreziosito dalle belle armonie vocali rimane un lontano parente di quelli che lo avevano preceduto) riesce a stemperare lo stupore per la presenza di brani dozzinali come *Our Guessing Game*, *Emily Song*, *Nice To Be Here* e pessimi come *After You Came*. L'album rialza la testa con *One More Time To Live*, gravido di suoni e cori che, da sempre, rappresentano il segno distintivo della band, con *You Can Never Go Home* e con la conclusiva, e bellissima, *My Song*, una suite di Mike Pinder. Il dubbio, piuttosto forte, è che il gruppo abbia voluto sacrificare la propria indole progressiva sull'altare del mercato americano, propenso ad accettare i fraseggi più ruffiani e i brani maggiormente edulcorati. Un peccato: perché con *Procession*, l'intro che apriva l'album, i Moody Blues avevano fatto presagire gli scenari più rosei.

8 SEVENTH SOJOURN (1972)

Il raso bianco delle notti vissute all'ombra di un passato remoto, mostra ormai larghe chiazze di umidità e strappi difficilissimi da rammendare. I sintomi della crisi, peraltro già visibili da tempo, si manifestano in tutta la loro evidenza con SEVENTH SOJOURN, quinta posizione in patria ma primo negli USA, un lavoro distantissimo da quelli con cui i Moodies avevano incantato i loro fan. Indizi di disagi che minano la stabilità del gruppo appaiono evidenti a discapito del gioco d'insieme. Seppur lontano dalle loro magiche atmosfere, SEVENTH SOJOUR mantiene comunque buoni spunti e un profilo alquanto dignitoso: *Lost In A Lost World*, la gradevolissima *New Horizon*, *For My Lady*, *The Land Of A Make-Believe*. *Isn't Life Strange* è il singolo trainante, edito qualche mese prima, però sporcato dai tratti sempre più commerciali, un antipasto di quello che, alla fine, risulterà un lavoro costruito quasi a tavolino: riff ripetitivi, ballate melodiche, ampie concessioni radiofoniche. Qualche accenno di *dêjà vu* verso gli hit di un passato che, a grandi falcate, comincia a puzzare di vecchio. I piatti migliori vengono serviti alla fine con la languida *When You're A Free Man* e con la catartica *I'm Just A Singer (In A Rock And Roll Band)*, una cavalcata viscerale, comunque lontanissima dal loro stile, e che rimanda ad alcuni cavalli di battaglia degli americani ZZ Top.

9 CRISIS? WHAT CRISIS?

L'arco di tempo che dal 1973 si espande fino al 1977 segna praticamente la fine del loro periodo aureo. Sfiancati da tour massacranti e da dissidi interni, ormai di difficile soluzione, i Moody Blues, pur senza sciogliersi, si avviano verso carriere soliste piuttosto oscure con una pioggia di album destinati perlopiù ai collezionisti. La produzione migliore è BLUE JAYS, progetto di buon successo a firma Hayward & Lodge. Il periodo nero viene stemperato dalla Decca, che immette sul mercato THIS IS THE MOODY BLUES, doppio antologico dei loro maggiori successi e CAUGHT LIVE+5, loro primo live. L'album contiene una parte del concerto registrato alla Royal Albert Hall di Londra – tappa del tour di TO OUR CHILDREN'S CHILDREN'S

CHILDREN – e cinque inediti di studio, tratti dalle session dei primi tre album: *Gimme A Little Somethin'*, *Please Think About It*, *Long Summer Days*, *King And Queen* e *What Am I Doing Here?*.

10

OCTAVE (1978)

Con OCTAVE la band comincia a perdere i primi pezzi: **Michael Pinder** e il produttore **Tony Clarke** lasciano il gruppo, il primo – almeno per le fonti ufficiali – per problemi personali, il secondo in profonda crisi coniugale. Uscito nel giugno del 1978, il lavoro, forse per la curiosità venutasi a creare per la perdurante latitanza dei Moody Blues, ottiene ben due Dischi di platino e un successo di pubblico insperato. I due singoli estratti, *Steppin In A Slide Zone* di John Lodge e *Driftwood* di Justin Hayward, conseguono un buon successo internazionale. I lusinghieri risultati, comunque, non riescono a dissipare le liti interne. L'album, nonostante la presenza di brani più che discreti (*I'm Your Man*, *The Day We Meet Again*, *Had To Fall In Love* e *I'll Be Level With You*), risulta alquanto disomogeneo. Diversamente dal passato le canzoni non hanno alcun spirito di comunione fra di loro ma, quasi epidermicamente, risentono degli egoismi e delle forti personalità di ciascun componente. In vista dell'imminente tour mondiale e in previsione della realizzazione del prossimo album, al posto di Michael Pinder viene ingaggiato il tastierista svizzero **Patrick Moraz** (Refugee, Yes). Esce OUT OF THIS WORLD, compilation arricchita da qualche inedito.

11

LONG DISTANCE VOYAGER (1981)

Con un produttore nuovo di zecca, **Pip Williams** al posto di Tony Clarke, i Moody Blues tentano d'invertire la rotta indirizzando nuovamente la barra verso il sound e le atmosfere delle origini. LONG DISTANCE VOYAGER, viene trainato da due singoli molto accattivanti, *The Voice* di Justin Hayward e *Gemini Dream* del duo Hayward & Lodge, che si piazzano al quindicesimo e al dodicesimo posto nel mercato americano. I brani, entrambi premiati con un Disco d'oro – con *Nights In White Satin* saldamente ancorato al primo posto – risulteranno i singoli più venduti della band. Malgrado i limiti di LONG DISTANCE VOYAGER, i Moody Blues possono sempre contare su uno zoccolo duro di sostenitori che, anche stavolta, proiettano l'album ai vertici delle classifiche con relativa conquista dell'ennesimo Disco di platino:

13

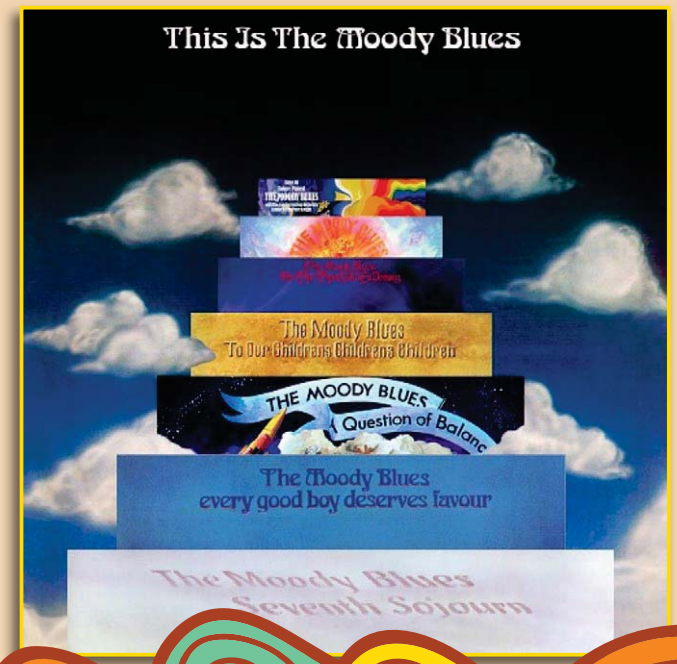
12

THE PRESENT (1983)

Qualora fosse stato necessario evidenziare la loro altalenante vena creativa, i Moody Blues, nell'agosto del 1983, ne danno un ulteriore saggio con THE PRESENT, tanto sovraccarico di discutibile energia quanto estremamente povero di contenuti. Sebbene si posizioni nella parte alta delle classifiche (quindicesimo in Gran Bretagna e ventiseiesimo negli States) e la produzione sia la stessa del precedente lavoro, l'album denota una logorante e insanabile stanchezza. Più che a un gruppo di culto, brani come *Blue World*, *Meet Me Halfway* e *Sitting At The Wheel*, sembrano appartenere a una band che, cavalcando l'immondizia che permea la musica del decennio, considera il conto in banca come unico e considerevole traguardo. Le cose migliorano leggermente con *Going Nowhere*, *Hole In The World*, *Under My Feet*, *It's Cold Outside Of Your Heart*, la dolce *Running Water* e *I Am/Sorry*, una mini suite in due parti di Ray Thomas.

THE OTHER SIDE OF LIFE (1986)

Tre anni dopo, le cose tendono ancora a



peggiorare: THE OTHER SIDE OF LIFE prosegue la discesa di una scala senza fine. Le ormai infinite concessioni alla massa, pur travalicando il buongusto, continuano comunque a conquistare le principali classifiche di vendita. Questo lavoro senza infamia e senza lode si piazza al ventiquattresimo posto in Inghilterra e al nono negli Stati Uniti. Con **Tony Visconti** alla produzione e dopo aver relegato Ray Thomas in un angolo, la band opta per un suono ancora più elettronico e sintetico. I due estratti, *The Other Side Of Life*, e soprattutto *Your Wildest Dreams*, riescono tuttavia a monopolizzare le *charts* di mezzo mondo. Completano il tutto *Talkin' Talkin'*, *Rock'n'Roll Over You*, *I Just Don't Care*, *Running Out Of Love*, *Slings And Arrows* e, a chiuderlo, le più gradevoli *The Spirit* e *It May Be A Fire*.

14 SUR LA MER (1988)

Consci di poter contare sul solito successo commerciale, i Moody Blues con SUR LA MER ripetono, in modo quasi pedissequo, lo schema del lavoro precedente. Un pugno di canzoni, appena gradevoli, lo proiettano comunque al ventunesimo posto in Gran Bretagna e al trentottesimo negli Stati Uniti. Hayward e Lodge, consci del successo ottenuto dal progetto BLUE JAYS, prendono definitivamente in mano le redini del gruppo al punto di relegare ai margini, così come in precedenza avevano fatto con Pinder, sia Thomas che Edge. *I Know You're Out There Somewhere* diventa l'immancabile singolo di successo, bissato dal successivo *No More Lies*. Il resto dell'album, pur disposto su una tavolozza dai colori sgargianti, mostra il suo lato più bieco lasciando alla sola *Deep* gli umori del rimpianto. GREATEST HITS, l'ennesima compilation, esce un anno più tardi e, quasi a dimostrare il potere di Hayward e Lodge, contiene una scaletta composta quasi esclusivamente dai loro brani.

15 KEYS OF THE KINGDOM (1991)

Anche in KEYS OF THE KINGDOM diventa assai difficile riconoscere le vestigia di una delle band che hanno contrassegnato la nascita del progressive rock: canzoni dozzinali e insulse (*Is This Heaven?*, *Shadows On The Wall*, *Once Is Enough*) insieme ad altre di perdurante professionalità (*Say What You Mean/Part. I&II*, *Lean On Me (Tonight)* con qualche pregevole momento (*Magic*, *Never Blame The Rainbows For The Rain* e *Celtic Sonant*).
Le liti interne, tutt'altro che risolte, si acuiscono con la cacciata di **Patrick Moraz** che, nell'album, compare in tre soli brani. *I Say It With Love*, il solito singolo scelto per salvare il salvabile, viene sostenuto da un secondo, *Bless The Wings (That Bring You Back)* ma, nonostante una buona accoglienza, non riescono a rilanciare l'album che, per la prima volta, resta ai margini delle alte classifiche. Al solito tour americano, programmato per risollevare le sorti economiche, va aggiunta anche la partecipazione al Festival Jazz di Montreaux.

16 A NIGHT AT RED ROCKS WITH THE COLORADO SYMPHONY ORCHESTRA (1993)

Sconcertati dallo scarso interesse ottenuto dal precedente lavoro, il 9 settembre del 1992 i Moody Blues si esibiscono alle Red Rocks in Colorado per ridar lustro alle loro opere migliori. *Tuesday Afternoon (Forever Afternoon)*, *The Voice*, *The Other Side Of Life*, *I'm Just A Singer (In A Rock And Roll Band)*, *Nights In White Satin*, *Question* e *Ride My See-Saw*, riverniciate dall'accompagnamento della Colorado Symphony Orchestra, risplendono di luce nuova.

17 STRANGE TIMES (1999)

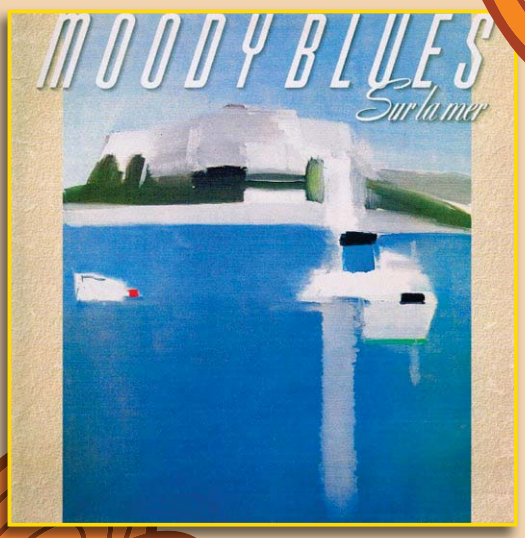
E ultimo album in studio con **Ray Thomas**, e rappresenta l'ennesima delusione. Tra i quattordici brani sono pochissimi quelli che raggiungono la sufficienza piena. Al limite dello sconcerto *Sooner Or Later*, *Foolish Love*, *Strange Times* e *The One* mentre, appena passabili, *Wherever You Are*, *Love Don't Come Easy*, *All That Is Real Is You* e *Words You Say*. Belli, invece, *Forever Now* e *Nothing Changes*.

18 HALL OF FAME (2000)

Dal tour di STRANGE TIMES, viene pubblicato il concerto alla Royal Albert Hall di Londra: 1º maggio e, accompagnati dalla World Festival Orchestra, condotta da Larry Baird, i Moody Blues ripresentano i loro più grandi successi. Oltre al Cd verrà pubblicato anche un elegante Dvd.

19 DECEMBER (2003)

Tre anni dopo la band celebra il Natale con alcune cover e nuove canzoni davvero imbarazzanti. Si salvano appena *In The Quiet Of Christmas Morning (Bach 147)*, *Happy Xmas (War Is Over)* di John Lennon, *A Winters Tale* e *When A Child Is Born*.
Un canto del cigno estremamente doloroso: impossibile pensare che, dietro a quei musicisti, si celino i fantasmi di una delle più grandi band della storia del rock. Ⓟ



UN'OMBRA PIU' BIANCA DEL PALLORE

Pubblicato
su Prog n 13
Agosto-Settembre
2017

Gary Brooker, voce tra le più belle del rock degli ultimi 50 anni, guida ancora i suoi Procol Harum e in un periodo di fervida attività ci è venuta voglia di ripercorrere la loro storia.

Testo: **Franco Vassia**

Nel cinquantesimo anniversario di attività discografica i Procol Harum hanno ancora voglia di musica. **NOVUM** è il nuovo album, mentre è in uscita un corposo box celebrativo e un tour che toccherà anche l'Italia in due occasioni: a settembre (il 3 al festival 2 Days Prog + 1 Festival di Veruno, che in questa edizione ha davvero un programma eccellente) e a ottobre (6 Milano, 7 Pordenone, 8 Roma).

La calda estate del 1967 sarebbe arrivata presto mentre i funerali del *flower power* si sarebbero celebrati soltanto più tardi, ad autunno inoltrato, quando le foglie color giallo oro prendono ad ammantarsi di rosso cromo. I Beatles avevano da poco

Da sinistra Knights, Fisher, Wilson, Brooker, Reid, sdraiato Trower, 1969.

dato alle stampe SGT. PEPPER'S LONELY HEARTS CLUB BAND e, con esso, ripulita dalle alghe la zavorra beat che per troppo tempo aveva reso inservibile e inabitabile la chiatta del rock. Rock che, come ogni buon adolescente che ha appena smesso i calzoni corti, aveva improvvisamente cominciato a correre a perdifiato: *Hey Joe*, il nuovo singolo di Jimi Hendrix era appena stato stampato ed era pronto a insinuarsi fin sotto la pelle; THEIR SATANIC MAJESTIC dei Rolling Stones poteva essere considerato come puro magma lavico ma, soprattutto, una strana infusione psichedelica e progressiva, dettata dai Soft Machine e dai Pink Floyd, era pronta a gettare fertile concime sulle giovani sementi da poco piantate nel ventre obeso della musica.

Anche se la loro leggenda ha inizio molto tempo prima, il mito dei Procol Harum nasce proprio in quell'anno, sulle ceneri di un gruppo precocemente chiamato Raiders e, soltanto più tardi, Paramounts, una delle tante band inglesi con una cotta adolescenziale per il rhythm&blues ma che, a differenza di altre, era unanimemente riconosciuta e rispettata proprio per il suo personalissimo modo di fare musica, orgogliosamente autarchico eppure così vicino a quelle infatuazioni che provenivano dall'altra parte dell'oceano e che si specchiavano nei nomi di James Brown, Ray Charles, Bobby Blend...

Rampollo di una ricca famiglia della borghesia londinese, Gary Brooker stava mettendo a frutto gli insegnamenti del padre che, fin da piccolo, lo aveva precocemente iniziato allo studio della musica classica. Dotato di una lucida e brillante intelligenza, Gary cominciò ben presto a esplorare altri lidi, passando dal jazz al boogie-woogie e dal rock al rhythm&blues. Il primo nucleo musicale lo formò nel lontano 1963, con Robin Trower alla chitarra, Barrie B.J. Wilson alla batteria e Chris Copping al basso, riservando per sé l'utilizzo delle tastiere e della voce. Dopo aver lavorato a lungo quali *session men* (tra gli altri, anche con Sandie Shaw, una deliziosa cantante inglese che amava cantare scalza) e aver partecipato al programma televisivo *Thank You Lucky Star* (dove i Rolling Stones ebbero modo di definirli come "la miglior band inglese di rhythm&blues"), i Paramounts si sciolsero per dar vita a un nuovo gruppo: i Procol Harum, un nome altisonante e tuttora in bilico per la sua etimologia, perfettamente divisa a metà tra il nome del gatto persiano di un amico della band (Guy Stevens) e la sgrammaticata citazione latina di *procul harum*, "al di là di queste cose". Lo spazio temporale, intercorso tra lo scioglimento del primo nucleo e un periodo di costruttiva riflessione aveva molto giovato a Gary il quale, oltre a essere un validissimo musicista, si stava anche rivelando un eccellente compositore. La sua anima era in continua evoluzione e il vecchio spirito barocco, assorbito durante gli

«A Whiter Shade of Pale conquistò le classifiche negli Stati Uniti, Francia, Inghilterra, Germania per un totale di 6 milioni di copie vendute»

La prima formazione: da sinistra Harrison, Knights, Brooker, Fisher, Royer.

anni degli studi, si stava a poco a poco sovrapponendo alle sue voglie passeggere. La prima composizione di Brooker viene così modellata sulla base dell'*Aria sulla Quarta Corda* di Johann Sebastian Bach e, pur ammettendo che la somiglianza con il nobile musicista saltì all'orecchio in modo palese anche all'ascoltatore più disattento, va però dato atto all'autore di averne saputo coniugare perfettamente lo spirito classico con un *humus* decisamente innovativo. La base strumentale era terminata ma, data l'assoluta incapacità di Gary di scriverne il testo, serviva qualcuno che vi provvedesse. La situazione divenne fluida nel 1966, a casa di un amico, quando Gary conobbe Keith Reid, un personaggio geniale ed estroverso, quasi un Pete Sinfield *ante litteram*, capace di creare contenuti alchemici altamente poetici e di macularli con un corrosivo e ibrido *nonsense*.

La critica musicale dell'epoca – del resto non particolarmente dissimile da quella di oggi – più che dar lustro al valore intrinseco del brano e alla sua elaborazione, amava rivolgere le sue attenzioni alle cose più scontate e insignificanti, come i costumi di scena dove Gary era infilato nelle vesti di un improbabile mandarino cinese, oppure le "cotonate" acconciature di Keith Reid: ingredienti comunque saporitissimi per palati meno esigenti. Sempre la stessa stampa si premurò di informare che i Procol Harum non erano altro che un gruppo fantasma, formato dal solo Brooker (mentre a Reid, ai margini della formazione, veniva assegnato il ruolo di semplice paroliere/accompagnatore: ruolo che toccherà, di lì a poco, a Pete Sinfield con i King Crimson) e che il resto della band era formato da *session men* reclutati sul «Melody Maker», il settimanale inglese, principale fonte del sapere musicale del periodo. Il gruppo, oltre a Gary Brooker, comprendeva invece Matthew Fisher, altro eclettico musicista di estrazione classica alle tastiere, Dave Knights al basso, Ray Royer alla chitarra e Bobby Harrison alla batteria (coadiuvato in studio, per le registrazioni di *A Whiter Shade Of Pale*, dal turnista Bill Eyden). Il singolo venne pubblicato dalla Deram, sottoetichetta della Decca, il 12 maggio del 1967 e, ancora oggi, è uno dei pochissimi esempi di come un brano non commerciale e né convenzionale possa diventare un vistoso fenomeno di massa.

A Whiter Shade Of Pale, sognante e malinconica, può essere considerata come una vera e propria "porta della percezione" (cara ad Aldous Huxley) che, se attraversata, può condurre negli sconfinati, anche se ancora eterei, territori del rock progressivo prossimo venturo. Sorretta da una sontuosa e solenne accoppiata tra pianoforte e organo Hammond, sullo stile utilizzato dalla Band di Bob Dylan durante le registrazioni di BLONDE ON BLONDE – a loro volta influenzati dai Procol Harum nel momento di registrare MUSIC FROM BIG PINK – e dalla personalissima e incisiva voce di Brooker, *A Whiter Shade Of Pale* risulta un condensato di toni caldi, epici e classicheggianti, perfettamente sostenuto da un testo sognante e poliedrico, scritto al di fuori delle regole fino ad allora stabilite. Il brano ha un immenso potere evocativo, tale da renderlo popolarissimo fin dal primo, frettoloso ascolto, e in grado di proiettarlo quale colonna sonora collettiva per le infatuazioni giovanili di quel 1967 e degli anni a venire. In più, fatto comunque non secondario, possiede una notevole carica propulsiva capace di suscitare un larghissimo interesse soprattutto tra i fruitori della musica colta, un pubblico quasi sconosciuto e, fino ad allora, asserragliato al di fuori degli steccati della musica di consumo. Con tali credenziali, il singolo toccò immediatamente i vertici delle classifiche mondiali, arrivando al primo posto negli Stati Uniti per poi espandersi in Francia, in Inghilterra, in Germania e da lì in tutto il mondo fino a raggiungere l'invidiabile cifra di 6 milioni di copie vendute. L'approdo in territori classici, anticipato qualche tempo prima dalle avanguardie dei Moody Blues, aveva così trovato nuove fanterie, mentre altre ne sarebbero arrivate. Infatti, proprio in quell'anno, capitanato da Vangelis Papathanassiou, il trio greco degli Aphrodite's Child incideva *Rain And Tears*, una struggente canzone ancora intessuta su di un arcolaio classico, il *Canon in D* dell'abate Pachelbel. Più avanti i Colosseum, a corpo morto, si getteranno sul *Bolero* di Ravel e poi sarà la volta degli americani Vanilla Fudge (con una strana mistura di progressive e psichedelia, a vincere l'ambitissima "Gondola d'Oro" di Venezia con *Some Velvet Morning*), dei Nice, dei Deep Purple e dei Bee Gees con lo splendido e vellutato doppio album ODESSA (1969).

Le prime pietre, buone per costruire in profondità le fondamenta del futuribile rock teatrale, decadente o pop sinfonico che dir si voglia, erano così stati impastati con la pietra e col cemento.

Tuttavia, anche negli spensierati e favolosi anni Sessanta il rock, prima o poi, avrebbe dovuto ben presto fare i conti col famigerato mondo del *music business*. Lo *star system*, esploso improvvisamente tra un fatturato in continua crescita, composizioni floreali, abiti damascati e dischi d'oro, cercava sempre più di sovraesporre la figura degli artisti. Ma se, nelle trasmissioni televisive bastava la sola presenza fisica per valorizzare qualsiasi brano in playback, dal vivo il problema era molto più ampio. Ai Procol Harum, per poter far questo, mancavano un buon numero di brani da eseguire in concerto ma, soprattutto, non tutti i suoi musicisti potevano vantare credenziali tali per poter intraprendere tour mondiali

Da sinistra Trower, Wilson, Fisher, Brooker, Knights. Londra 1967.

sempre più massicci. Gary Brooker, lavorando con diplomazia e di forbici, sostituì Royer e Harrison con Robin Trower e B.J. Wilson, gli ex compagni dei Paramounts. La vecchia band era quasi completamente riformata con l'indubbio vantaggio che tutti i suoi componenti, oltre a essere buoni amici, si conoscevano alla perfezione. L'unica variante che li differenziava dai Paramounts, fatta salva la maturità acquisita, era un nuovo suono, distantissimo da quello degli esordi ma che, questa volta, li avrebbe proiettati in alto, fino a toccare i cancelli del cielo.

Così, nell'ottobre dello stesso anno, sull'onda del successo planetario di *A Whiter Shade Of Pale*, viene pubblicato *Homburg*, il loro secondo singolo destinato, anche se in misura minore, a ripercorrere i fasti del precedente. I testi di Keith Reid continuano a essere lirici, visionari ed enigmatici e sembrano adattarsi, in modo sempre più perfetto, con le strutture armoniche di Gary Brooker: *"La tua amica poliglotta e indaffarata ha fatto i bagagli e ti ha lasciato / lasciando solo portaceneri pieni di cicche e il letto sfatto sporco di rossetto. / Lo specchio con i suoi riflessi si è arrampicato sulla parete / così lei ha trovato che il pavimento era sceso e il soffitto troppo alto. / I risvolti dei tuoi pantaloni sono sporchi e le tue scarpe sono allacciate male / è meglio che tu ti tolga quel cappello floscio poiché il tuo soprabito è troppo lungo. / La torre dell'orologio nella piazza del mercato, immobile, sta aspettando l'ora / mentre le sue mani ci hanno condotti verso parole antiche delle quali noi distruggeremo i significati. / Andate fantasie! E così ogni pazzo sfiderà la città vecchia / e l'alba ombreggerà un cartello stradale che sta cercando di segnalare. / L'orologio della città nella piazza del mercato sta aspettando l'ora in cui / le sue lancette, tornando indietro, si incontreranno e si distruggeranno / insieme a quegli sciocchi che osano dire l'ora. / E il sole e la luna avranno brividi e i pali indicatori cesseranno di segnare"*. Anche se qui e là si intravedono ancora bagliori classicheggianti, questa volta il suono – pur tra qualche cedimento rispetto all'inarrivabile predecessore – è più personale, asciutto e sintetico.

L'anno successivo, sotto l'egida della Regal Zonophone, etichetta satellite della EMI, viene pubblicato PROCOL HARUM, il loro primo Long playing. Un lavoro sicuramente al di sopra della media, dove i musicisti ostentano la loro fragranza in brani quali *Conquistador* (un trascinante e liquido episodio zigzagante tra elucubrazioni blues e ispirazioni ispaniche), *She Wandered Through The Garden Fence*, *Something Following Me*, *Mabel*, *Cerdes (Outside The Gates Of)*, *A Christmas Camel*, *Kaleidoscope*, *Salad Days (Are Here Again)*, *Good Captain Clack* e *Repent Walpurgis*, una straordinaria suite strumentale che, tra l'altro, contiene un estratto del *Preludio in do maggiore* dal *Clavicembalo ben temperato* di Johann Sebastian Bach. Il brano, inciso anche per il nostro mercato, sarà la *b-side* di *Il tuo diamante*, versione italiana di *Shine On Brightly*, col titolo *Fortuna*. L'album, tuttavia, non raccoglie il successo sperato e, almeno inizialmente, passa quasi inosservato salvo poi inserirsi nelle classifiche americane e inglesi dove si insedia appena al di sotto della fascia che conta.

Il secondo album, SHINE ON BRIGHTLY, uscito velocemente per sfruttare al massimo l'eco del successo, viene licenziato nel corso dello stesso anno e, grazie alla straordinaria partecipazione al Miami Pop Festival, un concerto tenuto di fronte a centomila persone, ottiene un meritato riconoscimento inerpicandosi fino al 24° posto delle *charts* americane. La stampa italiana, rivitalizzata dal settimanale romano «Ciao 2001», dà un notevole risalto all'opera. Scrive, in proposito, Enzo Caffarelli: "Nella prima facciata spiccano *Quite Rightly So* e la canzone che dà il titolo al lavoro, *Shine On Brightly*, un capolavoro di linea melodica con la chitarra lancinante a sostenere le due tastiere. Particolarmente espressiva *Skip Softly* che si chiude con un

Dal libretto della ristampa in Cd del primo album. Da sinstra Trower, Fisher, Brooker, Wilson, Knight.

brevissimo accenno di Fisher alla *Danza delle spade* e la melodica *Wish Me Well*, dove l'organo ricorda da vicino Al Kooper. La seconda facciata merita un discorso speciale: *Magdalene (My Regal Zonophone)* dura oltre venti minuti ed è uno strano mosaico di melodie, recitativi, ispirazioni orientali, solenni episodi innici, violente marce, cori celestiali, *sketches* festosi da circo equestre, in un collage bizzarro e piccante. Il brano si risolve infine nella melodia di *In Held Twas In I*, rassomigliante a *Homburg* e poi ripresa dal vivo nell'album con l'orchestra".

L'interesse del pubblico sembra però affievolirsi ma non per questo la band rinuncia a suonare nei festival di quasi tutti gli angoli del globo: Palm Springs, Toronto, Atlantic City e a Stratford, in Canada, dove si esibisce accompagnata da un'orchestra sinfonica di 70 elementi.

Il nuovo album, A SALTY DOG, prodotto dal tastierista Matthew Fisher, è ancora un altro lavoro superlativo. Il brano omonimo, sostenuto dal suo *intro* cadenzato e sognante, è uno degli episodi musicali più struggenti del pur interessantissimo e intasatissimo periodo: la linea melodica tracciata dal pianoforte e partita in sordina tra strida di gabbiani, cresce a dismisura fino a raggiungere il *diapason* con un'esplosione strumentale che, per qualità e intensità, si avvicina alle loro cose migliori. Nell'album, ci si trova calati in uno stato quasi catartico, dove si respira un'aria salmastra e nauseabonda e i visi bruciati dal sole e dalla salsedine dei lupi di mare sembrano avere il profilo di Hemingway e di Spencer Tracy. Ma non è soltanto il titolo omonimo a destare interesse: tutti i brani sembrano seguire un discorso filologico perennemente in bilico tra il periodo barocco e la poesia, con il cuore sempre attento a decodificare spruzzi di acqua salata per tramutarli in musica: *The Milk Of Human Kindness*, *Too Much Between Us*, *Devil Came From Kansas*, *Boredom*, *Juicy John Pink*, *Wreck Of The Hesperus*, *All This And More*, *Crucifition Lane* e *Pilgrim's Progress* sono frutti perfettamente maturi e quanto di meglio il mercato possa offrire. *Too Much Between Us*, il brano finale, sembra già contenere in embrione le larve che i Genesis successivamente tramuteranno in farfalle.

Una nutrita serie di singoli preparano la strada a HOME, il quarto lavoro, dove purtroppo si avverte una notevole caduta di tono. L'album, al di là di qualche ballata, sembra rivolgere maggiormente i suoi interessi verso atmosfere eccessivamente elettriche e dure. Un cambiamento che non porta gioie, quanto piuttosto diffidenze malcelate e lugubri presagi. La formazione, sotto la pressione dell'etichetta discografica, e con la cartina di tornasole di Hendrix sempre appesa allo specchio, ha dovuto barattare il suo suono ammaliante con uno più materiale, sporco e ferroso. Matthew Fisher e Dave Knights si dissociano dal nuovo corso e, sostituiti da Chris Copping, lasciano la formazione.

La band, oggettivamente, è ormai la copia carbone della formazione primitiva dei Paramounts: oltre all'ultimo arrivato ci sono infatti Brooker, Trower e Wilson ma è soprattutto il sound a esserne pesantemente intaccato. Quel gusto liberty e rétro che era stata la chiave del loro successo risulta irrimediabilmente perduto, così come la linea classicheggiante, vittime sacrificali immolate agli imbarazzanti umori del mercato americano. Robin Trower viene indicato come il principale responsabile della mutazione.

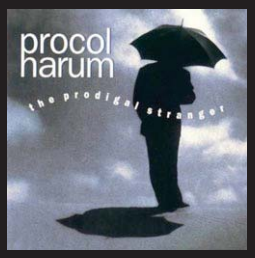
HOME, del 1970, e BROKEN BARRICADES, del 1971 (quest'ultimo inciso per la Chrysalis, loro nuova etichetta), sono un cono d'ombra nella discografia del gruppo, privi di stabilità, sensibilità e distanti anni luce dalle sognanti armonie e dalle sbornie orchestrali. Album completamente diversi che, nonostante contengano qualche buona intuizione e alcuni colpi di coda di notevole interesse (*Whaling Stories* e *Broken Barricades*), mostrano il lato più oscuro della loro anima.

Non sembrano più album dei Procol Harum di Brooker, quanto di Robin Trower. E benché gli autori siano sempre gli stessi, la maggior parte dei brani risente in modo preponderante dell'ego smisurato del chitarrista. Delusi dalle vendite e abbandonati anche dai fan più incalliti i Procol Harum, di comune accordo, allontanano Trower (che, più avanti, formerà i Jude e la Robin Trower Band) e convocano Alan Cartwright al basso e Dave Ball alla chitarra (poco più tardi a sua volta sostituito da Mick Grabham).

Il nuovo lavoro discografico che dovrebbe riportare la band agli antichi fasti è una prova, davvero superlativa: LIVE IN CONCERT WITH EDMONTON SYMPHONY ORCHESTRA (novembre 1971) è il brillantissimo risultato del concerto registrato a Edmonton, in Canada con l'Orchestra Sinfonica Canadese. Il live è un documento straordinario e affascinante che, con il supporto di ben cinquantadue strumentisti e di ventiquattro coristi, tocca le tappe più significative della loro carriera: dall'intrigante *Conquistador* a *Whaling Stories*, dalla sinuosa *A Salty Dog* a *All This And More* fino alla solenne *In Held Twas In I*, oltre 19 minuti di evoluzioni strumentali. E ancora *Glimpses Of Nirvana*, *Twas Teatime At The Circus*, *In The Autumn Of My Madness*, *I Know If I'd Been Wiser* fino al maestoso ed epico *Gran Finale*. L'album, oltre a rientrare dalla porta principale in quasi tutte le classifiche (si insedierà al quinto posto in USA), ha il notevole pregio di riportare alla luce tutti i precedenti lavori. Ritornati così prepotentemente alla ribalta i Procol Harum mandano in ristampa *A Whiter Shade Of Pale* (1972), ottenendo nuovi e lusinghieri risultati.

Il successivo GRAND HOTEL vede la luce un anno più tardi. È ancora un lavoro lirico e impressionista, permeato di un alone di tardo-romanticismo, dove i personaggi, anziché da un simposio rock, sembrano fuoriusciti da una *piéce* mitteleuropea d'inizio secolo.

Per le note di copertina dell'album PROCOL HARUM, uscito in edicola nella collana *Super Star* (Armando Curcio Editore), scrive ancora Caffarelli: "*Grand Hotel* era stato un famoso film degli anni Trenta con Greta Garbo e John Barrymore e la celebre frase che lo apriva e lo chiudeva, "gente che va, gente che viene", si adattava benissimo alla storia del gruppo. La copertina è già eloquente: Keith Reid è l'occhialuto *maître* che su vassoi d'argento porge le liriche; Gary, Chris, Mick e Alan sono i clienti di alto rango: cilindri, frac, papillon fra pareti di specchi e drappi di velluto, fronzoli barocchi e stucchi bianchi". Il brano omonimo, quanto mai significativo, è un valzer epico e profondo, dai toni marcatamente imperiali: "*Questa notte abbiamo dormito in coperte di raso, / abbiamo gustato vini raffinati e carni esotiche. / Le nostre fortune sono corse e si sono dissipate nel nome del Carousel e dell'azzardo. / Luci di candele e candelieri, riflessi d'argento e di cristallo, / serenate e sarabande, le notti in cui siamo stati al Grand Hotel. / Questa sera pranziamo al Ritz, vivande dorate con tanti auguri. / Specchi alle pareti e drappi di velluto, champagne secco e grappoli rigonfi, / sogliole di Dover ed oeufs Mornay, profiteroles e pesche flambé. / I camerieri danzavano in punta di piedi / le notti in cui abbiamo pranzato al Grand Hotel. / Ancora un toast per salutare il mattino, cene e vini hanno bal-*



«LIVE IN CONCERT è un documento straordinario e affascinante che, con 52 strumentisti e 24 coristi, tocca le fasi più significative della loro carriera»

SIMONE CECCHETTI

Gary Brooker durante il concerto romano dei Procol Harum, 28 ottobre 2006.

lato fino all'alba... / Dov'è la mia sposa continentale? Abbiamo scorso e sgusciato continentalmente... / Un pizzicotto e un morso di primo mattino / a queste ragazze francesi piace sempre fare la lotta. / Serenate e sarabande, le notti che abbiamo passato al Grand Hotel".

Il brano omonimo si distingue soprattutto per il lungo e perfettamente strutturato intermezzo strumentale che, partendo dal valzer iniziale, si snoda fino a diventare un entusiasmante trampolino di lancio per la chitarra elettrica. Degne di nota sono anche *A Rum Tale* e *A Souvenir Of London*. Il ritorno alle tematiche care alla band sembra aver portato buoni auspici: l'album arriva fino al 21° posto negli Stati Uniti e sembra essere un buon viatico per le prove future.

Il passo seguente, EXOTIC BIRDS AND FRUITS, del 1974, cerca così di ricalcare fedelmente i passi dell'opera precedente ma, questa volta, senza riuscirci. Gli anni passano e le *major* si buttano a capofitto su ogni minimo movimento che annunci novità. Il 33 giri, fortemente penalizzato da una campagna di stampa fortemente negativa, si attesta soltanto all'86° posto della classifica americana e, nonostante contenga alcune pagine significative – brillantissima *As Strong As Samson* – è destinato a scomparire in modo repentino.

Nel 1975 i Procol Harum sono invitati alla festa di chiusura del famosissimo *Rainbow*, uno dei templi del rock londinese (a testimonianza, verrà edito l'album OVER THE RAINBOW) e subito dopo danno alle stampe PROCOL'S NINTH, ennesimo disco contenente situazioni sospese e, in qualche modo, stagnanti. La band sembra aver irrimediabilmente perduto quello smalto creativo che ne aveva decretato l'enorme fortuna e un'altrettanto meritata popolarità. Tragicamente emblematico il testo di *Fool's Gold*, l'oro degli sciocchi: *"Provavo con tutte le mie forze a vincere, a salvare il mondo, ad essere re. / Ero nella mischia e cercavo come meglio potevo di affrettare il passo: / l'oro degli sciocchi rese sciocco anche me. / Luminoso e splendente, sembrava nuovo, l'oro degli sciocchi mi spezzò il cuore. / Splendeva così luminoso e si è spezzato / l'oro degli sciocchi, amaro pungolo, promessa infranta / anello stretto, dado tratto, bugia vuota. / Ero chiuso in un amaro conflitto combattendo mostri per tutta la vita, / ero sul punto di venire meno alla promessa, per spingermi oltre il limite. / L'oro degli sciocchi ha reso sciocco anche me, luminoso e splendente, sembrava nuovo. / L'oro degli sciocchi mi ha spezzato il cuore. / Splendeva così luminoso e si è spezzato".*

Una vera e propria dichiarazione di resa. I brani sono destinati a scomparire nel dimenticatoio dopo un frettoloso e disattento ascolto. A salvarsi, nell'album è la sola *Pandora's Box*. Pandora era una statua animata che conservava nel suo vaso tutti i mali del mondo fino ad allora conosciuto ma che, una volta aperto, essi sarebbero usciti alla rinfusa, lasciando sul fondo la sola speranza: *"Mentre i cavalieri cavalcano nel verde e Biancaneve è ancora nascosta, / Pegaso, il cavallo alato, trasmette i messaggi col morso / e come pirati navigatori abbiamo attraversato l'oceano di Spagna / portando il nostro tappeto magico in una marmorea pianura a gradinate. / Mentre Haendel suona la sua melodia, i dottori sono causa d'incertezze. / Sebbene la guardia del corpo sia coraggiosa non ha nessuno da salvare. / Noi come pirati navigatori abbiamo attraversato l'oceano di Spagna / portando il nostro tappeto magico in una marmorea pianura a gradinate. / Cock Robin vede i suoi piedi gelati, li avvolge in un lenzuolo / e li manda a prendere la sua bevanda favorita, / il Persiano, caldo come un visone. / Noi come pirati navigatori abbiamo semplicemente attraversato l'oceano di Spagna / portando il nostro tappeto magico in una marmorea pianura a gradinate".*

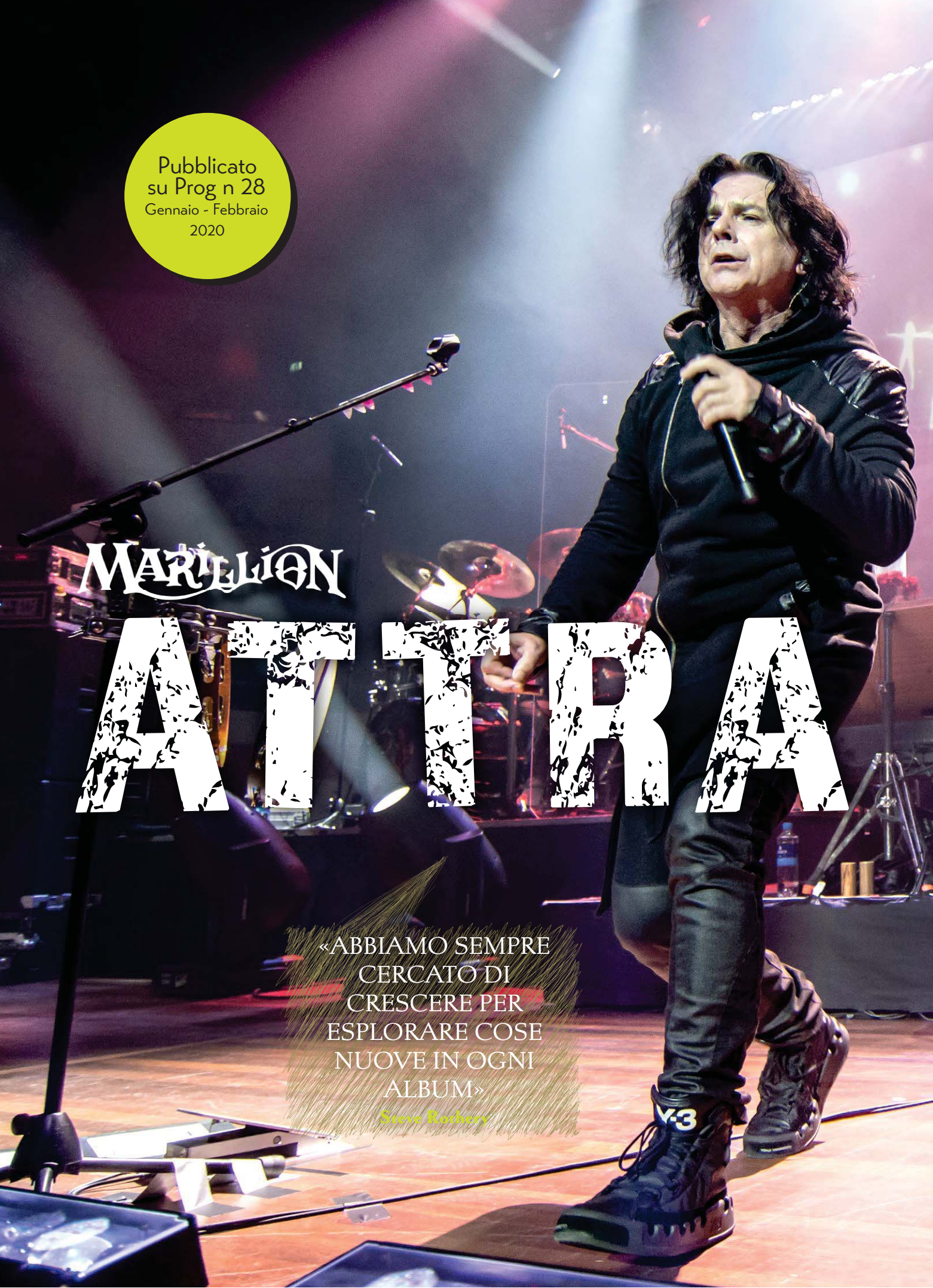
In SOMETHING MAGIC, *del 1977*, Cartwright lascia il posto a Pete Solley. L'opera risente pesantemente del totale stato confusionale in cui regna la musica del periodo: il rock progressivo ha intrapreso la sua parabola discendente e il punk, ha la forza di un torrente in piena. Alla band non restò altro che prendersi una pausa di riflessione ma non prima di aver ottenuto l'ennesimo, ambitissimo riconoscimento: il 18 ottobre, in uno dei suoi pochissimi momenti di lucidità, l'industria discografica votò all'unanimità *A Whiter Shade Of Pale* quale miglior singolo degli ultimi 25 anni. Nel 1991, Brooker, Reid, Trower e Fisher, insieme al batterista dei Big Country, Mark Brzezicki (B.J. Wilson era morto nel 1990, dopo tre lunghi anni di coma in seguito a un incidente stradale), incisero THE PRODIGAL STRANGER per la Zoo Entertainment/BMG. Nonostante la prova fosse elegante e dignitosa, soprattutto in *(You Can't) Turn Back The Page* e *Perpetual Motion*, l'album non destò alcun interesse.

Nel 1995, la band tornò a esibirsi a Londra, per THE LONG GOODBYE: THE SYMPHONIC MUSIC OF PROCOL HARUM, un album che, in versione sinfonica, contiene tutti gli hit della band e l'inedita *The Long Goodbye*. Servono altri dodici anni per arrivare a THE WELL'S ON FIRE (2003), che riporta la band nel suo alveo più creativo. Nonostante il tempo trascorso, i suoni sono ancora gli stessi: qualche grandinata blues *(The Question, Wall Street Blues)* ma alcune composizioni davvero superlative come *An Old English Dream, The Blink Of An Eye, This World Is Rich (For Stephen Maboe), The Emperor's New Clothes* e la meravigliosa *Fellow Travellers*. Ma anche questa volta, a elevarsi su tutte, è ancora una suite strumentale, *Weisselklenzenacht (The Signature)*. Rigenerata dalla buonissima accoglienza dell'album, la band intraprende un tour mondiale di grande successo. Serviranno altri 14 anni per arrivare a NOVUM, il loro ultimo album, per celebrarne il Cinquantenario ed entrare nel sacro mausoleo della musica rock.

PROCOL HARUM
NOVUM

Tra i gruppi di culto che hanno attraversato la musica rock, i Procol Harum arrivano quest'anno a celebrare il loro dorato Cinquantenario. Dopo aver speso l'ultimo decennio calcando i palchi di mezzo mondo, la band di Gary Brooker manda alle stampe **NOVUM**, un lavoro che, pur perdendo rispetto alla creatività di THE WELL'S ON FIRE, può essere considerato come il loro epitaffio. Gli ingredienti sono pur sempre gli stessi: organo Hammond, pianoforte, una voce inconfondibile – fra le più belle dell'intero panorama musicale – a dispensare atmosfere sognanti e malinconiche, *riff* chitarristici e una base ritmica a dettare i tempi della loro passione perennemente a cavallo tra blues e sinfonia. Persi per strada Matthew Fisher (per via di una causa intentata a Brooker sulla paternità del giro armonico di *A Whiter Shade Of Pale*) e Mark Brzezicki, Brooker li ha rispettivamente sostituiti con Josh Phillips e Geoff Dunn. Alla stesura dei testi, ed è forse questa la più grande novità, manca Keith Reid, rilevato da Pete Brown, storico paroliere dei Cream e di Jack Bruce. NOVUM è il classico album "alla Procol Harum": spruzzate di energico blues (*I Told On You*), qualche brano saltellante (*Neighbour*), devoti omaggi agli ZZ Top (*Businessman, Can't Say That*) e un pugno di canzoni decisamente affascinanti quali *Last Change Motel, Soldier, Don't Get Caught, The Only One* e *Somewhen*. Un discorso a parte per *Sunday Morning*, il capolavoro dell'album: meravigliosa! Soprattutto per la neanche troppo nascosta citazione dell'immortale *Canon and Gigue in D Major* dell'abate Johann Pachelbel.

Pubblicato
su Prog n 28
Gennaio - Febbraio
2020



MARILLION

ATTRA

«ABBIAMO SEMPRE CERCATO DI CRESCERE PER ESPLORARE COSE NUOVE IN OGNI ALBUM»

Steve Rothery

ZIONE FATALE

I Marillion non sono stati i primi, e neanche rimarranno gli ultimi, a cedere alla tentazione di elaborare i propri brani con l'inserimento di elementi provenienti dalla musica classica. Nel 2017 hanno pubblicato All One Tonight, live alla Royal Albert Hall, e a novembre 2019 With Friends from the orchestra. In occasione del concerto romano della band abbiamo incontrato Steve Rothery...

Testo: **Guido Bellachioma** Foto: **Robert Zant**

Il tour di supporto al nuovo album è iniziato il 1° novembre a Liverpool ed è terminato il 16 dicembre a Essen (in Italia hanno suonato a dicembre, il 12 a Roma e il 13 a Padova). In tutto, il gruppo ha tenuto 21 concerti, ottenendo il sold out praticamente ovunque. Sul palco i **Marillion** hanno portato sei artisti classici, che avevano già lavorato con loro: quattro archi con flauto e corno francese.

1979 – 1989 – 2019: nascita, ingresso di Hogarth, doppio anniversario. Come sono cambiati i Marillion, pur mantenendo una profonda identità artistica?

Credo che il fondamento creativo della prima formazione del gruppo, insieme al successo mainstream e l'alto profilo che avevamo con **Fish**, ci ha permesso di continuare e evolverci anche quando lui ci ha lasciati ed è entrato **Steve Hogarth**. Da quel momento in poi abbiamo sempre cercato di crescere per esplorare cose nuove in ogni album. È il feeling interno del gruppo che ha permesso tutto ciò e lo rende possibile anche oggi.

Cosa porta i musicisti rock a essere attratti, sembra irresistibilmente, dall'inserimento di elementi della musica classica nel proprio universo sonoro? Negli anni 60/70 Moody Blues, Deep Purple, Procol Harum poi Apocalyptica o Metallica... solo per citare i primi che mi vengono in mente.
È solo un elemento da utilizzare, che si tratti di un Mellotron, campioni di archi o un quartetto/orchestra. Credo che il successo degli arrangiamenti che **Mike Hunter** ha realizzato per il quartetto **In Praise of Folly** e i nostri due fiatisti sia dovuto al fatto di essere riuscito ad arricchire armonicamente i brani senza snaturarli... senza farci passare in secondo piano.

ALL ONE TONIGHT è stato registrato live alla Royal Albert Hall (13 ottobre 2017) con la stessa formula di WITH FRIENDS FROM THE ORCHESTRA. Entrambi hanno nove brani ma nessuno è incluso in entrambi, uno dal vivo l'altro in studio. State registrando questo tour per un possibile nuovo live?
È un'estensione di ciò che facemmo per il primo tour. Abbiamo ripreso un nostro concerto recente a Cardiff per un Dvd/Blu-ray che verrà pubblicato nel corso del 2020.

Puoi presentarci il quartetto In Praise of Folly (Annemie Osbourne, Maïa Frankowski, Margaret Hermant, Nicole Miller) oltre a Sam Morris (corno francese) ed Emma Halnan (flauto traverso), presenti anche su ALL ONE TONIGHT?
Sono musicisti straordinari e belle persone. Inizialmente c'era un po' di soggezione da parte nostra, dovendo confrontarci con artisti di così alto livello.
Loro non solo suonano con grande gioia e passione, amano anche la nostra musica. Spero di poterci lavorare ancora in futuro.

Come si scelgono i brani per album come questi in una discografia ormai sterminata come la vostra? Quanto è durato il lavoro di selezione?
Abbiamo cercato di capire quali brani potessero funzionare bene in questo contesto, soprattutto se precedentemente non li avevamo eseguiti dal vivo. Alla fine è stato un processo veloce, evidentemente avevamo le idee piuttosto chiare.

Quali sono quelli che più ti è dispiaciuto lasciare fuori?

La cover di WITH FRIENDS FROM THE ORCHESTRA è stata concepita da Carl Glover.

In realtà nessuno, in questi concerti volevamo eseguire proprio quel repertorio.

Come è andata la registrazione e il missaggio per un disco così particolare?
Non c'è stato nessun problema, tutto è filato liscio, sia le registrazioni (Real World Studio) che le sovraincisioni e il missaggio (Racket Club).

La copertina?
Nasce da un'idea di **Carl Glover** e ci è piaciuto subito il riferimento visivo al nostro album RADIATION (1998), di cui lui aveva realizzato la foto di copertina.

In questo tour, fino alla data di Roma, avete cambiato sempre qualche brano (minimo 12, massimo 15). Onnipresenti solo tre canzoni: Gaza, Estonia e Seasons End, ma l'unica nella stessa posizione è stata la prima come apertura. Come viene concepita una scaletta per un tour come questo?
Si guarda innanzitutto la distanza tra i locali e si cerca di alternare i brani in scaletta. In modo da poterci preparare anche per quando dobbiamo suonare due sere consecutive nello stesso posto, come accaduto alla Royal Albert Hall di Londra e al Colosseum Theater di Essen per la conclusione del tour.

Out Of This World (AFRAID OF SUNLIGHT, 1995) è un brano che mi piace e mi sembra particolarmente adatto per questa veste di confine. È stato mai preso in considerazione?
No, ma è sicuramente possibile se decideremo di riprovarci tra qualche anno.

I Marillion stanno registrando il nuovo album?
Attualmente siamo nella fase iniziale della scrittura, ma contiamo di finire la scrittura da gennaio in avanti e poi pensiamo di trascorrere il resto dell'anno per le registrazioni.

Dal 2013 la Steve Rothery Band ha suonato in Europa, Regno Unito e Sud America. Hai qualche ricordo particolare?
I due concerti in Messico all'inizio del 2019 sono stati memorabili, sicuramente i nostri migliori. Oltretutto c'era il pubblico più numeroso che abbia mai visto a una serata della nostra band; incredibili anche i momenti in Cile come **Steve Rothery and Friends** a inizio estate, tenuti a Santiago e negli osservatori del Cile settentrionale, in particolare al La Silla Paranal Observatory, appena prima dell'eclisse solare totale del 2 luglio. Lo abbiamo ripreso per il Dvd bonus del mio prossimo album solista, REVONTULET, che affronterà tematiche spaziali. Continuerò a lavorarci insieme a **Riccardo Romano** (membro delle RanestRane, oltre che della band di Rothery) in ogni momento libero con l'obiettivo di pubblicarlo entro la fine dell'anno. Sarà un lavoro strumentale. Revontulet (in finlandese significa Aurora Boreale o Fox Fires); il nome deriva da un vecchio mito finlandese, una favola in cui le luci notturne furono create da una volpe magica che fece volare la neve in alto con la coda. I titoli provvisori dei pezzi sono: *Garganta Del Diablo, Cassini's Last Dance, Revontulet, Into The Black, Children Of Apollo, Moonrise Over Paranal, La Silla*. Allestirò una sezione del mio sito con tutti i dettagli sulle tre versioni dell'album che ho in mente. C'è una mailing list per chi fosse interessato: info@steverothery.com.

L'eclisse solare al La Silla Paranal Observatory, Cile (2 luglio 2019).

Steve Rothery (TivoliVredenburg Grote Zaal, Utrecht, 7 dicembre 2019).

MARILLION

QUANDO LA CLASSICA INCONTRA IL ROCK

Testo: **Riccardo Romano**

La storia del progressive è costellata di tentativi più o meno riusciti di unire, o far dialogare tra loro, il linguaggio della musica classica e il rock. Talvolta troviamo partiture scritte simulando una sorta di alternanza tra le parti, che finiranno poi per incontrarsi e fondersi. È il caso ad esempio di CONCERTO FOR GROUP AND ORCHESTRA (1969) dei **Deep Purple**. Molti sono stati gli aneddoti raccontati dagli stessi protagonisti riguardo quell'esperienza. Si narra di una gestazione frustrante e frenetica da parte di **Jon Lord**, motore principale del progetto, e di tensioni durante le prove tra la band e alcuni elementi dell'orchestra. Sembra che il problema riguardasse soprattutto la disparità di volume emesso dal gruppo e dalla **Royal Philarmonic Orchestra**. Il chitarrista **Ritchie Blackmore** disse: "Con il mio solo amplificatore Marshall potevo coprire completamente il suono degli archi". Ovviamente queste difficoltà non si presentano, invece, sugli album in studio. Mi piace citare tra i tanti MAGNIFICATION (2001) degli **Yes**, esempio positivo di come si possano unire queste due realtà, creando un risultato estremamente potente. Personalmente, alcuni anni fa, sono stato coinvolto nel progetto che nel 2013 ha portato all'esecuzione integrale di CONTAMINAZIONE del **Rovescio della Medaglia** in Giappone. Assieme al chitarrista **Enzo Vita**, membro della formazione originale, e ai miei compagni delle RanestRane, abbiamo eseguito l'opera dal vivo, affiancati da un'orchestra di musicisti giapponesi. Il risultato è stato davvero imponente, grazie al lavoro monumentale fatto in precedenza dalla band in Italia e dall'orchestra in loco, ma non di meno dalle sapienti e geniali partiture di **Luis Bacalov**. LIVE IN TOKYO, contenente quell'esecuzione, è stato pubblicato nel 2014. Anche in quel caso il gruppo ha dovuto adattare il proprio modo di suonare alle circostanze, trovandosi a dover risolvere alcune problematiche tecniche, che irrimediabilmente si presentano per questo tipo di esperimenti. Come dicevo, è importante in questi casi scrivere le partiture per l'orchestra tenendo presente fin da subito queste difficoltà, magari creando dei contrappunti, oppure dando maggiore spazio agli archi dove sono previsti per la band dei pianissimo. Un'altra soluzione adottata da molti, quando si decide di fondere tra loro elementi all'apparenza inconciliabili, è quella di ripensare gli arrangiamenti della band. È il caso dei moltissimi "live acustici con orchestra", in cui è il gruppo rock a piegarsi alle esigenze di strumenti che per natura non possono competere con i decibel della batteria o di amplificatori potenti. Il concerto romano dei Marillion non ha fatto eccezione a queste dinamiche di realizzazione. Abbiamo assistito a suggestivi dialoghi tra la band e il quartetto d'archi, il corno francese e il flauto, e momenti sinfonici eseguiti coralmente. Durante questi ultimi, in alcuni passaggi, si percepiva ogni tanto una certa "fatica" da parte della piccola orchestra a emergere in maniera chiara e definita. Addirittura ci sono stati brevi momenti in cui più che un reale suono, si potevano soltanto apprezzare i movimenti degli archetti. Fortunatamente per la maggioranza del tempo, il duello "Marshall vs Violins" ha prodotto soltanto pura poesia. Evidentemente si tratta di uno scoglio insidioso con cui tutti, chi più o meno, hanno dovuto fare i conti. Mi sono trovato, dopo lo spettacolo, a conversare con il quartetto **In Praise of Folly** e gli altri due musicisti. **Nicole Miller** e **Annemie Osborne**, rispettivamente viola e violoncello, mi raccontavano di come abbiano lavorato intensamente per dare un'interpretazione il più possibile "cameristica" a delle partiture scritte da un arrangiatore e produttore (**Mike Hunter**) più abituato a orchestrare per la musica rock che a scrivere musica prettamente sinfonica. Sicuramente laddove gli elementi si sono fusi, esprimendosi ai massimi livelli, abbiamo assistito a

Al centro del palco il quartetto di archi In Praise of Folly, Sam Morris (corno francese) ed Emma Halnan (flauto).

«ESTONIA È, PROBABILMENTE, IL MOMENTO PIÙ ALTO DEL CONCERTO PER QUANTO CONCERNE L'ESPERIMENTO BAND CON ORCHESTRA»

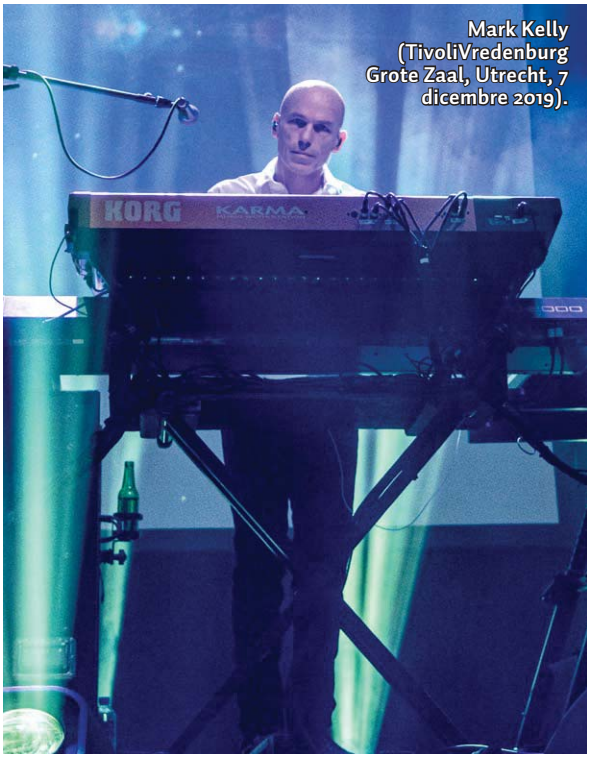
una *celestiale* alchimia sonora. Probabilmente è il contrasto, talvolta lo scontro tra questi due mondi a creare la magia dei chiaroscuri, che tanto affascina l'ascoltatore. Una strana e magica lotta per la supremazia o per la gloria, nella quale i reali vincitori risultano essere l'emotività, la passione... la musica stessa.

Il concerto (Auditorium Conciliazione/Roma, 12 dicembre 2019)

I Marillion approdano a Roma da navigatori di lungo corso, esperti viaggiatori del pianeta musicale e in favore di vento. La cornice questa volta è l'affascinante Auditorium di via della Conciliazione con vista sulla Basilica di San Pietro. Sono fortunatamente lontani i tempi in cui, durante un momento di calo dell'attenzione attorno alla loro proposta artistica (fine anni 90), si esibivano in piccoli club non in grado di valorizzare al meglio i loro spettacoli. Recentemente, invece, stanno vivendo una nuova giovinezza, una rinascita artistica e professionale. I numeri sono cresciuti in modo esponenziale, probabilmente grazie alla pubblicazione di album ben prodotti e focalizzati sulla direzione da seguire. Una chiara intenzione manifestata con F.E.A.R., costruito intorno a tre suite che proiettano nel futuro i classici elementi del loro marchio di fabbrica. Io ho avuto la possibilità di essere l'opening act, insieme a **Jennifer Rothery**: durante quel tour, i luoghi prescelti erano sempre teatri incantevoli, sempre riempiti dal pubblico.

L'apertura del concerto romano viene affidata alla lunga suite *Gaza*, uno dei brani "progressivi" meglio strutturati della loro intera carriera.

Le liriche, che raccontano il terrore e le speranze della popolazione martoriata da un eterno conflitto, cementano cinematograficamente i diversi movimenti musicali. L'esecuzione è tra le più potenti e ispirate alla quale io abbia mai assistito. **Pete Trewavas** satura il basso in alcuni passaggi, Steve alterna assoli di brillante melodia a pure suggestioni noisy. La piccola orchestra colora e interpreta con evidente coinvolgimento emotivo, così tutto funziona con un affascinante misto di potenza ed eleganza. Il secondo brano svela in maniera più esplicita l'intenzione del nuovo spettacolo. Laddove, durante *Gaza*, gli archi e i fiati erano rimasti in secondo piano nel missaggio complessivo, in *Beyond You* respirano di una piena libertà espressiva. I Marillion ripensano l'arrangiamento e durante la prima metà la ritmica resta ferma.



Mark Kelly (TivoliVredenburg Grote Zaal, Utrecht, 7 dicembre 2019).

Sembra quasi di immaginarli in rispettoso ascolto della magia creata dalla voce di Hogarth, immersa in un suono solenne, senza tempo. Nella seconda parte, la canzone riprende il proprio arrangiamento originale, per concedersi nuovamente sul finale a una interpretazione cameristica. La serata prosegue con l'esecuzione della storica *Seasons End*, che ha segnato lo spartiacque tra le due epoche "marilliche".

Una lirica ecologista, quasi un inno dolente con una visione futuristica di un mondo stravolto da drammatici cambiamenti climatici. Seguendo il sentiero lasciato dalle molliche di pane dei primi tre brani, appare piuttosto chiara la meta della setlist: nessuno sconto all'emozione, e la migliore proposta possibile. Quasi a dichiarare "questo è il meglio che sappiamo fare e possiamo offrirvi, questi siamo realmente NOI". Nessuna divagazione "leggera", nessuno dei brani "minori e sperimentali" del loro repertorio, che spesso dividono il giudizio dei fan. *Seasons End* scorre fluida e vibrante, e sorprende per efficacia la partitura per archi della seconda sezione, in cui più arpeggi con differenti suddivisioni ritmiche si fondono tra loro. Tra le cose più autenticamente geniali che abbiano mai creato.

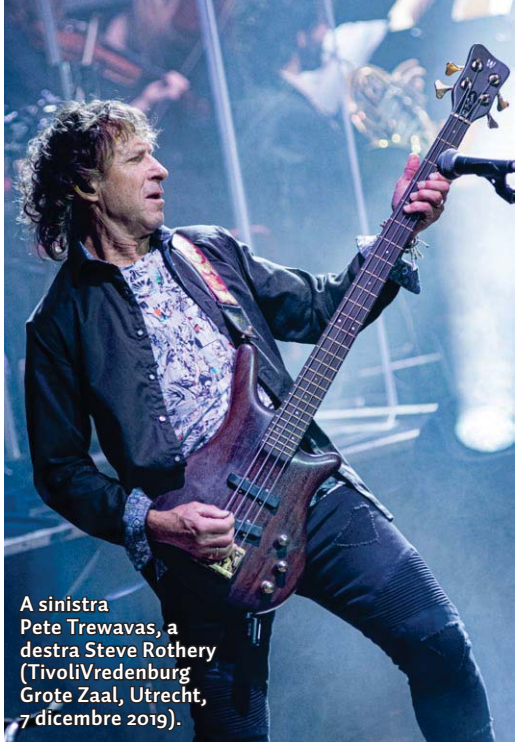
Si prosegue con *Estonia*, il requiem per antonomasia dei Marillion, utilizzata come saluto ai propri defunti o come supporto al lutto degli amici. Il brano racconta la storia di un naufragio, ma nel tempo è diventato una sorta di inno per alleviare il dolore di ogni perdita umana. "Nessuno ti lascia – Quando tu vivi nel suo cuore e nella sua mente – E nessuno muore – Se ne va soltanto dall'altra parte". Qui troviamo probabilmente il momento più alto del concerto per quanto concerne l'esperimento band con orchestra.

La sezione degli archi, più il corno e il flauto, interpretano una inedita introduzione con profondità assoluta. E per tutta l'esecuzione avverrà un dialogo sotteso tra la sezione ritmica e la chitarra doppio manico di Rothery, contrappuntando con efficacia. Questa versione riesce a far esprimere al meglio ogni musicista coinvolto, e non è un caso che sia stata scelta come singolo per il lancio del progetto. Sublime la partitura della parte centrale, che supporta con teatrale drammaticità le liriche solenni. La setlist procede con *You're Gone*, che rappresenta il momento meno riuscito, dove i Marillion si concedono un respiro ai toni "drammatici" che colorano il concerto: una traccia più "poppy", probabilmente una scelta da condividere nell'economia emozionale complessiva.

Anche gli archi si prendono una pausa dall'intensità raggiunta finora, tornando per un attimo nelle retrovie del balance. La motivazione dell'inserimento di *You're Gone* appare ancora più chiara quando Hogarth annuncia il brano successivo: *The New Kings*, analisi dura e spietata sugli equilibri (o squilibri) dell'economia occidentale. Una suite densa, scritta e composta da artisti maturi, nel desiderio dichiarato di lanciare un monito alla società moderna. L'esecuzione è particolarmente ispirata e coinvolta. Il pubblico lo percepisce e regala loro una unanime standing ovation. Nota di colore: è il giorno prima di un voto decisivo in UK, che sancirà definitivamente l'intenzione, da parte dei britannici, di proseguire con la Brexit. I Marillion non hanno mai fatto mistero di essere dichiaratamente contro l'uscita dall'Unione Europea, e Hogarth, visibilmente a disagio sul tema, introduce la canzone mordendosi la

Ian Mosley (TivoliVredenburg Grote Zaal, Utrecht, 7 dicembre 2019).

lingua, sogghignando in un ironico: "Mmm, sembra che domani si voti in UK. Non ho niente da dire al riguardo...", anche se si capisce chiaramente cosa ne pensi. Con *The Sky Above The Rain* non cala l'attenzione e il mercurio nel termometro delle emozioni. È il racconto di un contrastato rapporto di coppia, divenuto in questi ultimi anni un inno per i fan che hanno vissuto esperienze simili. Anche in questo caso restiamo colpiti dall'efficace arrangiamento orchestrale, che sostiene ed enfatizza le emozionalità. Niente di meglio degli archi per raccontare un amore perduto, a quanto sembra. I Marillion giocano a mescolare le carte della dinamica, e dove c'era l'esplosione verticale della musica, troviamo un intimo "pianissimo", che spiazza e commuove nel finale. Si prosegue con *Afraid Of Sunlight*, ormai un classico, e *The Space*, tornata prepotentemente in queste ultime stagioni nelle scalette "marilliche", la seconda scintilla di nuova vita con l'arrangiamento orchestrale, ancora efficace. Di rilievo senza dubbio la sezione centrale, un cadenzato 6/8 in cui gli archi salgono in cattedra a sostenere il tutto. Finalmente possiamo ascoltare quella parte come era stata pensata in origine, evidentemente per una vera orchestra. Il brano è stato abbassato di un tono per supportare Hogarth nell'estrema difficoltà di esecuzione sul finale.



A sinistra Pete Trewavas, a destra Steve Rothery (TivoliVredenburg Grote Zaal, Utrecht, 7 dicembre 2019).

«NEL TOUR DI WITH FRIENDS FROM THE ORCHESTRA I MARILLION HANNO GIOCATO A MESCOLARE LE CARTE DELLA DINAMICA E DEL COLORE»

Una scelta che non penalizza affatto la bellezza di questo gioiello, ma che ha, al contrario, consentito alla band di riproporla in concerto dopo anni di assenza. Storicamente, una delle caratteristiche dei Marillion, negli spettacoli live, è di non risparmiarsi mai, infatti a Roma le aspettative non sono state tradite con due encore di circa venti minuti ciascuno. La summa del pensiero della band, la degna conclusione di un momento entusiasmante, ben costruito, solido, colmo di intuizioni acute. *Ocean Cloud* è un capolavoro e per un tastierista anche una delizia dei sensi, se si ascolta con attenzione il lavoro di Mark Kelly. *This Strange Engine* è uno dei migliori testi mai scritti da Hogarth, un'elegia appassionata dedicata ai propri genitori, ai propri ricordi d'infanzia e, più in generale, una riflessione sul potere positivo dei sentimenti più nobili. Il concerto si conclude con due opere monumentali, e la percezione finale è di un genuino e profondo appagamento.

Una proposta artistica che coinvolge e travolge per la sua leggera complessità, per l'audacia dei temi presentati, per l'esecuzione impeccabile.

TivoliVredenburg Grote Zaal, Utrecht, 7 dicembre 2019.

«La precedenza dovrebbe averla sempre la musica e quello che senti dentro di te. Se non lo fai si nota la differenza. Devi comporre del materiale che senti tuo e sperare che possa interessare a qualcuno»
Mike Holmes

Pubblicato su Prog n 27
Dicembre 2019 - Gennaio 2020

IN MISSIONE PER IL NEW PROG

Quattro protagonisti della scena new prog degli anni 80 ripercorrono con noi gli eventi di quel periodo pionieristico, condividendo i loro ricordi e le loro sensazioni.

Testo: **Nick Shilton** Foto: **Will Ireland**

Si è spesso detto, a torto o a ragione, che alla fine degli anni 70 il punk abbia ucciso il prog. Eppure dal 2009, anno in cui è nata la rivista «Prog» Uk, la scena prog si è decisamente rivitalizzata: le stesse band che all'epoca si sforzavano di sopravvivere, oggi possono guardare con maggiore ottimismo al futuro. Per ricostruire meglio i primi passi della scena new prog, abbiamo riunito nella stessa stanza **Mike Holmes** (IQ), **Nick Barrett** (Pendragon), **Alan Reed** (Pallas) e **Brian Devoil** (Twelfth Night). Dalla tavola rotonda sono uscite molte indicazioni interessanti.

Qual era la vostra percezione della scena progressive rock nel momento in cui avete iniziato a suonare con le vostre rispettive band?

Holmes: Non credo che ci fosse una vera e propria "scena prog". Non eravamo a conoscenza di altri gruppi che suonassero lo stesso tipo di musica che suonavamo noi. La parola "prog" non era vista di buon occhio all'inizio degli anni 80. Se andavi in un negozio e compravi un disco prog, poi lo dovevi portare a casa di nascosto, dentro una busta di carta marrone.

Reed: Sulla costa ovest della Scozia era diverso. Glasgow era una città molto legata al rock. Molte delle persone che andavano ai concerti degli Scorpions e degli UFO ascoltavano anche i Genesis e gli Yes. Il prog sembrava semplicemente parte dello stesso scenario. La prima volta che sono entrato in contatto con i Pallas è stato da fan: all'inizio suonavano un mix di cover di Uriah Heep, Deep Purple, Genesis, Yes e Pink Floyd. Il loro pubblico indossava giacchetti di pelle. Poi all'università ho conosciuto i Marillion, proprio mentre stavano per emergere. Solo in quel momento mi sono reso conto che c'erano in giro altre prog band.

Holmes: Ricordo di aver inviato dei demo ai locali per cercare di fare qualche concerto. Non che ci vergognassimo, ma non dicevamo mai che eravamo un gruppo prog. Anche se indubbiamente la musica che suonavamo lo era.

Devoil: Siamo stati fortunati ad aver conosciuto il Reading Festival. Il festival in sé era una manifestazione di successo, ma gli organizzatori gestivano anche altri locali come The Target, dove si faceva musica live tutte le sere. Per riempire il programma avevano bisogno di un sacco di gruppi, quindi non abbiamo mai avuto problemi a suonare dal vivo. Non potevamo negare di essere una band prog, anche perché inizialmente non avevamo un cantante. All'inizio della nostra carriera abbiamo fatto oltre 100 concerti come gruppo strumentale.

Barrett: I Pendragon hanno iniziato a suonare cover nel 1978, quando avevo sedici anni. Roba tipo Bad Com-

Back to the 80s! Da sinistra a destra: Nick Barrett, Brian Devoil Alan Reed, Mike Holmes.

I Pendragon al Marquee all'inizio degli anni 80. A destra: i Twelfth Night al Marquee nel 1983.

PENDRAGON ARCHIVE

TWELFTH NIGHT ARCHIVE/BRIAN DEVOIL/ROGER

pany e Jimi Hendrix. A me piacevano i Genesis e i Pink Floyd. Quando abbiamo provato a muoverci in quella direzione con le nostre composizioni, il batterista ci ha detto che stavamo diventando un gruppo prog. La mia reazione è stata "In che senso???". Ho iniziato a capire qualcosa quando il nostro manager ci ha permesso di fare da spalla ai Marillion per un loro concerto al Leisure Centre di Gloucester, nel 1982. Ci ha spiegato che dovevamo fare i bravi perché in questo modo avremmo avuto la possibilità di fare altre date insieme. Tre settimane dopo il loro manager, John Arnison, ci ha chiesto se volevamo suonare al Marquee Club di Londra. "Mar-cosa?". Non avevamo mai sentito parlare di questo posto.

Devoil: Il nostro primo concerto al Marquee fu come gruppo d'apertura per i Pallas. Ci eravamo dovuti fermare per un anno per registrare FACT AND FICTION (1982). Non fu una cosa facile perché non avevamo abbastanza soldi per entrare in studio, quindi dovemmo inventarci qualcosa. Non a caso due dei nostri dischi più conosciuti, LIVE AT THE TARGET e LIVE AND LET LIVE sono dischi dal vivo, dato che i live erano molto più semplici ed economici da realizzare.

Holmes: Quando pubblicammo il nostro primo album, TALES FROM THE LUSH ATTIC, eravamo completamente senza soldi. Ci siamo fatti prestare 1000 sterline dal padre del nostro batterista. Trovammo questa offerta sul «New Musical Express»: cinque giorni in studio e la stampa di mille copie dell'album. Il master venne realizzato agli Abbey Road Studios. Purtroppo il contratto non menzionava il fatto che la copertina non era compresa nel prezzo!

Barrett: I Pendragon non riuscirono mai a ottenere un contratto con una major. Beati voi che ci siete riusciti, evidentemente le etichette discografiche ci odiavano! Del resto non avevamo un vero frontman, e questo all'inizio degli anni 80 era un grosso problema. Ma alla fine il fatto di non essere sotto contratto con una major si è rivelato positivo, perché chi era sotto contratto non era affatto contento della situazione. Alla fine nel 1987 ci sembrò logico dare vita alla nostra casa discografica. Ed è stata la cosa migliore che potessimo fare.

Devoil: Non abbiamo ottenuto un contratto fino al 1986, quando ormai la band non era più al top della forma. Ma riuscivamo ugualmente a pubblicare i nostri dischi, perché con il punk si era capito che era possibile farlo, anche senza un'etichetta discografica alle spalle. Mi ricordo che stampavamo i nostri dischi alla CBS, ero riuscito a ottenere un trattamento economico molto vantaggioso.

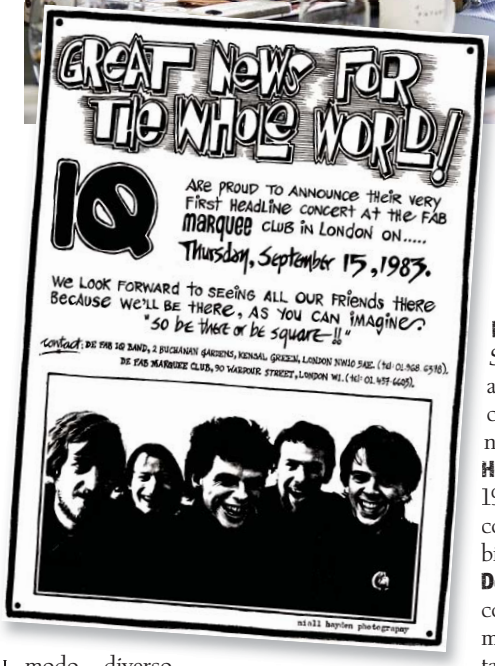
Quanto fu importante il Marquee Club per la nascente scena new prog?

Holmes: Riuscire a suonare al Marquee era fondamentale. Ci eravamo trasferiti a Londra, dove avevamo preso un appartamento in affitto. La sera andavamo al Marquee e cercavamo di convincere i manager dei gruppi a farci suonare come band di apertura.

Barrett: La prima volta che gli IQ hanno suonato al Marquee è stata con noi. All'epoca come lavoro facevo le consegne e nel furgone ascoltavo tutte queste cassette che ci arriva-

Mike Holmes e Nick sono d'accordo sul non essere d'accordo sul loro ricordo della rivalità tra le varie band dell'epoca.

Alan Reed avrebbe voluto occuparsi di più della parte manageriale.



vano. Tra i demo c'era anche quello degli IQ, con una copertina blu e un triangolo rosso. Era molto diverso da tutto il resto e aveva un buon impatto.

Reed: Il Marquee era leggendario, ma quando venni giù dalla Scozia rimasi un po' deluso. Rispetto ai locali di Glasgow era meno curato. Però il fatto che ci fosse la coda fuori per assistere ai nostri concerti era bellissimo. Spesso facevo l'autostop per arrivare a Londra e andare al Marquee.

Che tipo di rapporto c'era con le altre band new prog? Vi aiutavate a vicenda o eravate semplicemente rivali?

Reed: Ognuno seguiva con molta attenzione quello che facevano gli altri!

Barrett: Non c'era nessun supporto reciproco, era tutti contro tutti! Era decisamente eccitante. Tutti lottavano per ottenere una data al Marquee. Chi riusciva a fare 20 persone in più rispetto agli altri andava avanti. Brutale ma vero. Se una band organizzava un tour di 20 concerti, un'altra annunciava un tour di 21 date. Se un gruppo aveva venduto 5000 copie, un altro cercava di venderne 5500.

Holmes: Onestamente mi ricordo le cose in modo diverso.

Ho sempre pensato che se le altre band avessero avuto successo sarebbe stata una buona cosa anche per noi. E poi gli altri gruppi mi piacevano.

Devoil: Nel 1981 eravamo avanti ai Marillion, ricordo che ci chiesero di poter aprire i nostri concerti. So che oggi sembra impossibile, ma fu così. All'epoca non eravamo tanto convinti di accogliere la loro proposta perché sapevamo che erano molto bravi! Già qualche anno dopo non sarebbe potuto accadere niente di simile, perché la competizione tra le varie formazioni era aumentata in maniera esponenziale. Abbiamo suonato all'Hammersmith Odeon solo due volte come special guest dei Pallas e facemmo di tutto per distruggerli!

Ovviamente chi suonava al Marquee poi di solito aveva una chance di suonare anche al Reading Festival...

Barrett: Se riuscivi a suonare al Marquee e le cose andavano bene, il passo successivo erano il Reading Festival e il *Friday Rock Show*. Abbiamo suonato al Reading nel 1983 dopo aver fatto parecchi concerti al Marquee.

Devoil: Siamo andati in onda al *Friday Rock Show* solo con le registrazioni dei live al Reading Festival e al Caister Festival. Non so come mai non ci hanno mai invitato a suonare in studio.

Holmes: Dovevamo esibirci al Reading nel 1984 ma quell'anno il festival fu cancellato dal comune e poi non abbiamo più avuto la possibilità di partecipare.

Devoil: Dovettero spostarlo a Lilford perché il comune di Reading non gli aveva dato il permesso. Saremmo stati la quarta band in scaletta nella giornata di sabato, un'ottima posizione dato che John Peel in quell'orario saliva sul palco per annunciare i risultati delle partite di calcio. Comunque suonammo al festival nel 1981 e nel 1983. Anche gli Enid parteciparono un paio di volte.

Dato che ha fortemente minato la reputazione di diverse band, immagino che esibirvi al Reading vi abbia creato qualche imbarazzo...

Barrett: Mi ricordo che qualcuno disse che se al primo gruppo che si esibiva non veniva tirato niente sul palco, allora sicuramente sarebbe toccato al secondo. Quando suonammo noi, il primo gruppo era andato liscio. Salire le scale, avvicinarsi al palco e vedere 30.000 persone fu qualcosa di terrificante, un po' come entrare nell'arena dei gladiatori. Siamo stati fortunati, non ci hanno tirato nulla.

Devoil: È esattamente quello che scrisse un giornale locale a proposito della nostra performance: "Non gli hanno tirato niente". All'inizio del 1981 avevamo pubblicato il LIVE AT THE TARGET, eravamo abbastanza conosciuti a livello locale ed eravamo sponsorizzati dalla Courage, una fabbrica di birra del posto. Eravamo un po' la celebrità locale.

«Non c'era nessun supporto reciproco, era tutti contro tutti! Era decisamente eccitante. Tutti lottavano per ottenere una data al Marquee»

Nick Barrett

Sull'articolo del «Reading Evening Post» c'erano quattro nostre foto e una del pubblico che mostrava degli striscioni con il nostro nome. Eravamo convinti di esserci meritati di stare su quel palco, anche se eravamo tutti un po' nervosi. Iniziai a suonare il pezzo sbagliato e dovetti rimettermi in linea alla svelta dopo le prime battute. Ma fu comunque un'esperienza fantastica. E per la cronaca, il gruppo che si esibì dopo di noi fu bersagliato dal pubblico e dovette lasciare il palco dopo due minuti!

Abbiamo già menzionato i Marillion: c'era posto per una sola progressive rock band di successo all'epoca?

Devoil: Ci muovevamo tutti sottotraccia, come nascosti agli occhi del grande pubblico. Quando i Marillion ebbero successo, ci aspettavamo che le case discografiche facessero quello che avevano fatto all'epoca con il punk o il power pop, cioè che iniziassero a mettere sotto contratto tutte le band di quel genere.

Barrett: Invece a noi non ci cercò nessuno. Non ci fu il minimo accenno di interesse da nessuna casa discografica. Fu devastante. Ma dopo un paio d'anni capimmo che era stata la nostra fortuna. Molte band sotto contratto avevano un pessimo rapporto con le rispettive label e non erano affatto felici come avevano sperato.

Holmes: Quello che dici è sorprendente. A noi ha fatto molto bene firmare un contratto con la Phonogram.

Reed: I Marillion avevano composto dei pezzi abbastanza orecchiabili e avevano un frontman di grande impatto. Dal punto di vista della casa discografica, Fish era indubbiamente una figura semplice da promuovere e veicolare. Penso che ci sarebbe stato spazio anche per altre band, ma era sbagliato aspettarsi che avrebbero avuto tutte lo stesso successo dei Marillion, scalando le classifiche e andando a *Top of the Pops*. Purtroppo le etichette non capivano queste cose, ci si poteva limitare anche a fare dei bei dischi e dei bei tour.

IQ ARCHIVE/

Gli IQ nel 1985.

I Pallas agli Holland Park Studios di Londra, gennaio 1986.

Del resto le major hanno delle strutture molto complesse che necessitano di un certo tipo di introiti. Per questo il successo commerciale è un elemento determinante per loro, molto più di quanto lo sia per chi lavora in autoproduzione.

Devoil: Fare abbastanza soldi per mantenere cinque o sei persone è completamente differente rispetto ad avere un unico compositore e artista di riferimento. Se vuoi puoi anche affidarti a dei turnisti.

Barrett: Sono stato fortunato che Clive (Nolan) e Peter (Gee) abbiano potuto contare anche sui loro progetti solisti.

Holmes: All'inizio potevo contare solo sul sussidio di disoccupazione. Poi ci siamo trovati tutti quanti un lavoro e ancora oggi è così. Penso sia la cosa più giusta da fare. Non mi piace il concetto per cui devi fare qualcosa che generi una certa quantità di utile. È sempre stato questo il problema con le case discografiche, ma non era il nostro modo di vedere le cose. La precedenza dovrebbe averla sempre la musica e quello che senti dentro di te. Se non lo fai si nota la differenza. Devi comporre del materiale che senti tuo e sperare che possa interessare a qualcuno. Il business fa parte del gioco ed è necessario per promuovere quello che fai, ma non voglio che diventi un'ossessione. Potrà sembrare strano detto da chi gestisce una casa discografica, ma è così!

Barrett: Non pubblicherei mai un album solo nella speranza di fare soldi. Il processo creativo è sempre la chiave di tutto. È da quando ho 16 anni che voglio fare musica, non essere a capo di un'azienda. Se ho dovuto creare un'azienda è stato solo per essere in grado di produrre la mia musica.

Brian Devoil: "I Marillion ci chiesero di poter aprire i nostri concerti... ve lo giuro, è così!".

Visti i tanti cambiamenti che ha attraversato l'industria discografica dall'inizio degli anni 80 in poi, come avete fatto a sopravvivere? Che provvedimenti avete adottato per essere sicuri di poter continuare a fare musica anche oggi?

Barrett: Non abbiamo adottato nessun provvedimento! È come camminare sul ghiaccio sottile per tutta la vita. Dopo un po' ci si abitua.

Holmes: Non ci siamo mai messi a tavolino per cercare di capire cosa avremmo dovuto fare per continuare ad andare avanti. Gli IQ esistono perché ci fa piacere fare quello che facciamo. Se un giorno non ci piacerà più, smetteremo. Attualmente siamo in una situazione molto favorevole: ci sono migliaia di persone che vogliono ascoltare e comprare la nostra musica. A volte ancora mi meraviglio

che ci siano così tante persone a cui interessa quello che facciamo.

Barrett: È una situazione molto precaria. Abbiamo preso delle decisioni tremendamente stupide. Mi ricordo che una volta abbiamo preso il posto dei Frost come gruppo spalla dei Dream Theater per un concerto in Portogallo, investendo 3000 sterline.

Non avevamo mai suonato davanti a un pubblico così numeroso in Portogallo ed ero sicuro che avremmo recuperato i soldi spesi grazie alla vendita del nostro merchandise. Alla fine abbiamo venduto tipo due Cd! Ma mi sono ugualmente divertito tantissimo, è stato uno dei concerti più belli della mia vita. Non importa se abbiamo buttato via 3000 sterline. Fa parte del nostro modo di essere. È come quando siamo rimasti bloccati sotto la neve a Manchester con il pulmino rotto e non sapevamo come fare per tornare a casa. Fai tutto questo perché sai che poi andrai a suonare al Marquee e sarà *sold out*, con il pubblico che andrà fuori di testa.

Reed: Se accettiamo tutto questo è solo perché ci piace da morire quello che facciamo. Ne ho passate di tutti i colori per cercare di portare avanti il lavoro con i Pallas e con le mie cose soliste. Quando sali sul palco e vedi che ci sono tante persone che cantano insieme a te le tue canzoni, che sorridono, capisci che quello che volevi comunicare è arrivato. In quel momento ogni problematica e situazione poco felice è immediatamente superata.

Barrett: Ci sono stati alcuni momenti in cui è stato come trascinare una gigantesca pietra lungo una collina. Ma il bicchiere è sempre mezzo pieno per me. Quando vedi persone che hanno preso un aereo dall'altra parte del mondo per venirti ad ascoltare... penso che siamo incredibilmente fortunati. Magari se avessimo firmato con una major avremmo venduto più dischi, ma alla fine siamo ancora tutti in attività. E sono passati quarant'anni. Ci sono stati alti e bassi, ma è così con qualsiasi lavoro.

Il poliedrico Nick Barrett cerca di spiegare le leggi della discografia applicate al prog...

«Quando sali sul palco e vedi che ci sono tante persone che cantano insieme a te le tue canzoni capisci che quello che volevi comunicare è arrivato. In quel momento ogni problematica è immediatamente superata»
Alan Reed

Se poteste tornare indietro di 35 o 40 anni, cosa cambiereste? Cosa avete imparato in questi anni che vi sarebbe stato utile allora?

Barrett: Non cambierei nulla. Non voglio essere famoso. Mi basterebbe solo potermi guadagnare da vivere con la mia musica. Vorrei suonare a Wembley? No! Phil Collins ha spiegato nella sua autobiografia che non gli piaceva suonare a Wembley perché sul palco si sentiva la puzza degli hamburger.

Quando stiri una nota con la tua chitarra non cambia niente se davanti a te ci sono dieci o diecimila persone. In quel momento le emozioni sono le stesse. Anzi, forse è meglio se ci sono solo dieci persone.

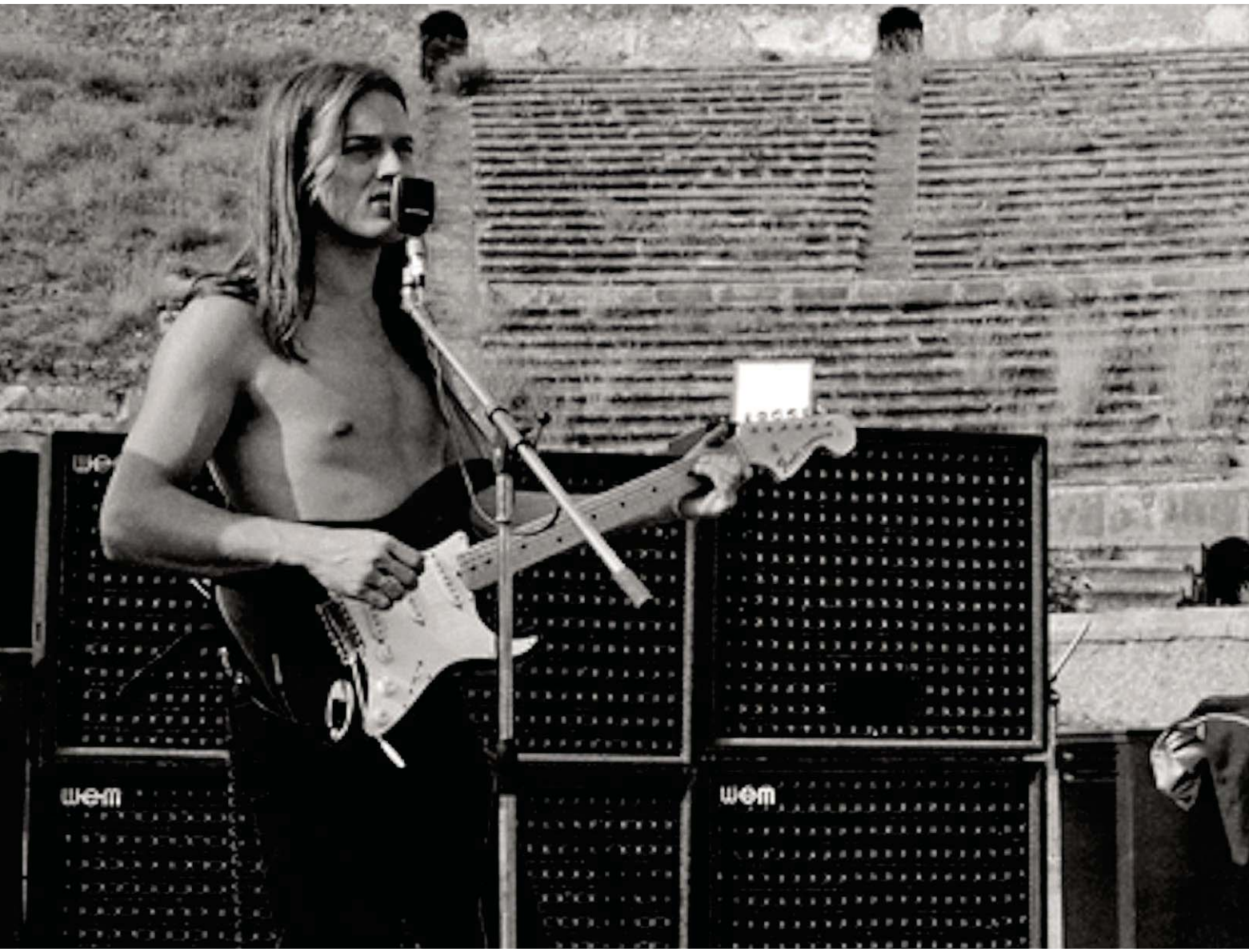
Devoil: Ci sono alcune decisioni che a posteriori avrei preso diversamente. La più importante è che non avrei firmato il contratto di management con la Hit & Run, che all'epoca gestiva anche i Genesis, Phil Collins e Peter Gabriel, e avrei accettato l'offerta del management della Barclay James Harvest. Se avessimo fatto la scelta giusta, saremmo andati in tour per tre mesi con loro.

Mi sarebbe piaciuto anche che Geoff Mann avesse potuto restare con noi per sempre. Ma in questo modo avremmo avuto più successo? Non credo.

Uno dei motivi per cui siamo andati avanti anche dopo che Geoff aveva lasciato la band è che in realtà tutte le case discografiche lo odiavano. Così abbiamo fatto come i Pallas, abbiamo preso un altro cantante.

Holmes: Io sono assolutamente soddisfatto della mia vita e non cambierei nulla.

"Non essere stati sotto contratto con una major è stata una salvezza": lascia perdere Nick, non ci crede nessuno...



LE GRANDI GLORIE DEL PROG INGLESE

Bimestrale - Prezzo di copertina 12.90 €
www.stonemusic.it - redazione@stonemusic.it

La divisione Musica di Sprea edita anche:
CLASSIC ROCK + PROG + STONE MUSIC + VINILE

Cover: Luca Patrian

Redazione: Andrea Comini
Impaginazione: Andrea Carpani

Sprea S.p.A.
Sede Legale: Via Torino, 51 20063 Cernusco Sul Naviglio (MI) - Italia
P.I. 12770820152 - Iscrizione Camera Commercio 00746350149

CDA: Luca Sprea (Presidente), Alessandro Agnoli (Amministratore Delegato), Giulia Spreafico (Divisione Digital), Stefano Pernarella

ADVERTISING, SPECIAL PROJECTS & EVENTS
Marketing: Fabiano Magnani - Tel. 345 1475125 - fabianomagnani@sprea.it
Segreteria: Emanuela Mapelli - Tel. 02 92432244 - emanuelamapelli@sprea.it

SERVIZIO QUALITÀ EDICOLANTI E DL
Sonia Lancellotti, Luca Majocchi - Tel. 02 92432295
distribuzione@sprea.it 351 5582739

FOREIGN RIGHTS
Paolo Cionti - Tel. 02 92432253 - paolocionti@sprea.it

SERVIZI CENTRALIZZATI
Art director: Silvia Taietti
Grafici: Alessandro Bisquola, Nicole Bombelli, Tamara Bombelli, Nicolò Digiuni, Marcella Gavinelli, Luca Patrian
Coordinamento: Chiara Civilla, Tiziana Rosato, Roberta Tempesta, Silvia Vitali
Amministrazione: Erika Colombo (responsabile), Silvia Biolcati, Irene Citino, Desirée Conti, Sara Palestra - amministrazione@sprea.it
Ufficio Legale: Francesca Sigismondi

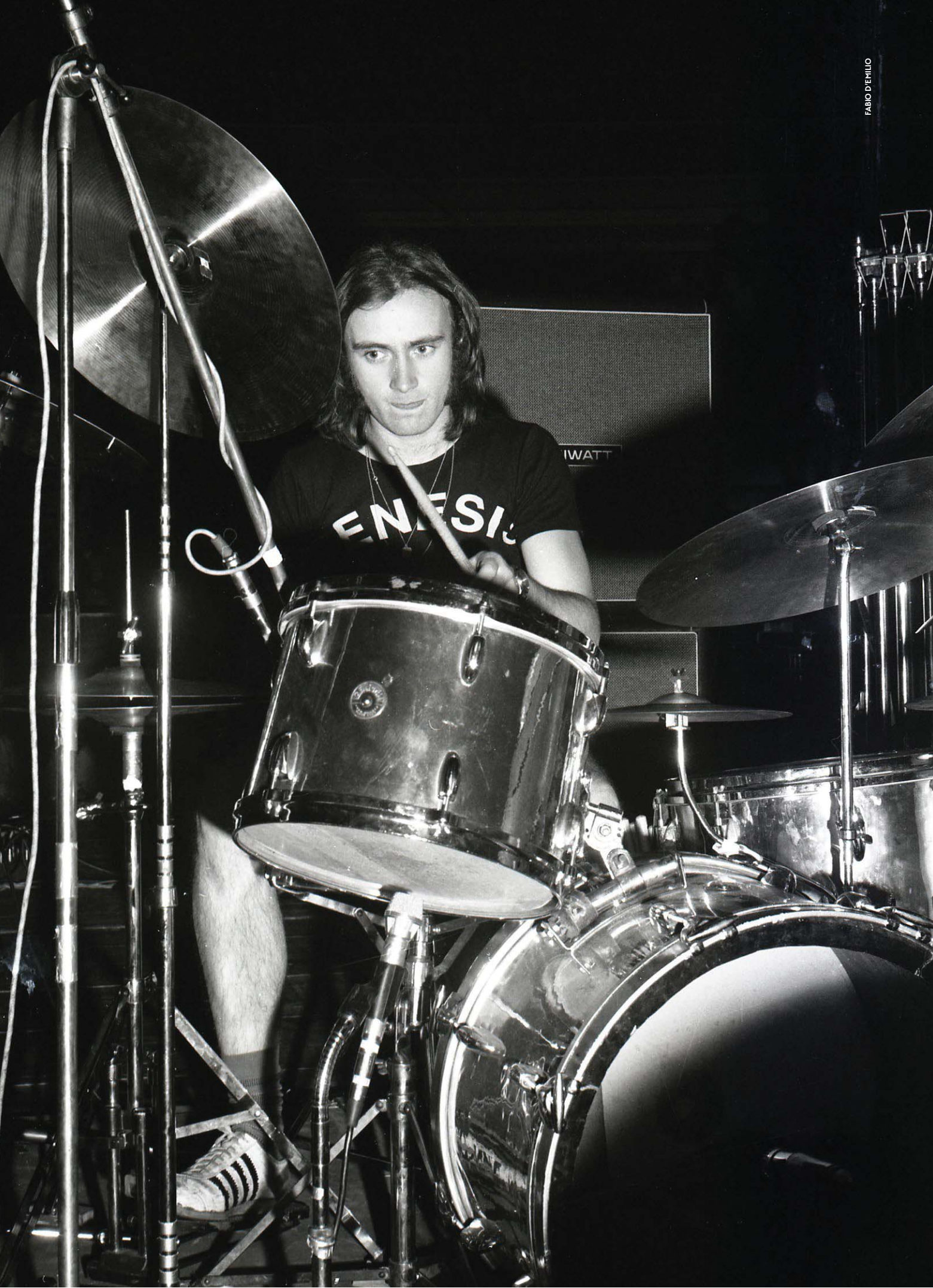
Prog, testata registrata al tribunale di Milano il 27/06/2005 con il numero 522.
ISSN: 2039-649X
Autorizzazione ROC n° 6282 del 29/08/2001

Direttore responsabile: Luca Sprea

Distributore per l'Italia:
Press-Di Distribuzione stampa e multimedia S.r.l. - 20090 Segrate (MI)
Distributore per l'Estero: SO.DI.P S.p.A. Via Bettola, 18- 20092 Cinisello Balsamo (MI) Tel. +39 02 66030400 - Fax +39 02 66030269 - sies@sodip.it - www.sodip.it

Stampa: Arti Grafiche Boccia S.p.A. Via Tiberio Claudio Felice, 7- 84131 Salerno

Copyright: Sprea S.p.A.
Informativa su diritti e privacy
La Sprea S.p.A. è titolare esclusiva della testata Prog e di tutti i diritti di pubblicazione e diffusione in Italia. L'utilizzo da parte di terzi di testi, fotografie e disegni, anche parziale, è vietato. L'Editore si dichiara pienamente disponibile a valutare – e se del caso regolare – le eventuali spettanze di terzi per la pubblicazione di immagini di cui non sia stato eventualmente possibile reperire la fonte. Informativa e Consenso in materia di trattamento dei dati personali GDPR Reg. UE 679/2016 e del Codice Privacy d.lgs. 196/03 così come modificato dalle disposizioni di adeguamento alla Legge Italiana D.Lgs 101/2018. Nel vigore del GDPR Reg. UE 679/2016 e del Codice Privacy d.lgs. 196/03 così come modificato dalle disposizioni di adeguamento alla Legge Italiana D.Lgs 101/2018. artt. 24 e 25, è Sprea S.p.A. (di seguito anche "Sprea"), con sede legale in Via Torino, 51 Cernusco sul Naviglio (MI). Sprea S.p.a. tratta i dati identificativi e particolari eventualmente raccolti nell'esercizio della prestazione contrattuale. La stessa La informa che i Suoi dati eventualmente da Lei trasmessi alla Sprea S.p.a., verranno raccolti, trattati e conservati nel rispetto del decreto legislativo ora enunciato e nel pieno rispetto dell'art. 32 GDPR Reg. UE 679/2016 per le finalità di trattamento previste per adempiere agli obblighi precontrattuali, contrattuali e fiscali derivanti da rapporti con Lei in essere, per le finalità amministrative e di contabilità, (con base giuridica contrattuale), per le finalità derivanti da obblighi di legge ed esercizio di difesa in giudizio, nonché per le finalità di promozione e informazione commerciale la cui unica base giuridica è basata sul consenso libero e incondizionato dell'interessato, nonché per le altre finalità previste dalla privacy policy consultabile sul sito www.sprea.it, connesse all'azienda. Si informa che, tenuto conto delle finalità del trattamento come sopra illustrate, il conferimento dei dati necessari alle finalità è libero ma il loro mancato, parziale o inesatto conferimento potrà avere, come conseguenza, l'impossibilità di svolgere l'attività e gli adempimenti precontrattuali e contrattuali come previsti dal contratto di vendita e /o fornitura di prodotti e servizi. La avvisiamo, inoltre, che i Suoi dati potranno essere comunicati e/o trattati (sempre nel rispetto della legge), anche all'estero, da società e/o persone che prestano servizi in favore della Sprea che sono state nominate responsabili del trattamento ai sensi dell'art- 28 GDPR Reg. UE 679/2016. Si specifica che non sono effettuati trasferimenti dei dati al di fuori dell'Unione Europea. Si specifica che Sprea S.p.a non effettua trattamento automatizzato di informazione e dati che produca effetti giuridici che Lal riguardano o che incida in modo analogo significativamente sulla Sua persona. In ogni momento Lei potrà chiedere la l'accesso ai sui dati, la rettifica dei suoi dati, la cancellazione dei suoi dati, la limitazione al trattamento e la portabilità dei suoi dati, nonché poi esercitare la facoltà di opposizione al trattamento dei Suoi dati ovvero esercitare tutti i diritti previsti dagli artt. 15, 16, 17, 18, 20, 21 del GDPR Reg. UE 679/2016 e ss. Modifiche di adeguamento legislativo del D.Lgs. 196/03, così come modificato dal D.Lgs 101/2018, mediante comunicazione scritta alla Sprea e/o direttamente al personale Incaricato preposto al trattamento dei dati. Lei potrà altresì esercitare i propri diritti rivolgendosi al Garante della Privacy, con Sede in Piazza Venezia n. 11 – 00187 Roma, Centralino telefonico: (+39) 06.696771,Fax: (+39) 06.69677.3785. Per informazioni di carattere generale è possibile inviare una e-mail a: garante@gpdp.it @pec.it. Sprea S.p.a. La informa che Lei ha il diritto, ai sensi dell'art. 7 GDPR Reg. UE 679/2016 di revocare il consenso al trattamento dei suoi dati in qualsiasi momento. La lettura della presente informativa deve intendersi quale presa visione dell'Informativa ex art. 13 D.Lgs. 196/03 e 13 GDPR Reg. UE 679/2016e l'invio dei Suoi dati personali alla Sprea varrà quale consenso espresso al trattamento dei dati personali secondo quanto sopra specificato. L'invio di materiale (testi, fotografie, disegni, etc.) alla Sprea S.p.A. deve intendersi quale espressa autorizzazione alla loro libera utilizzazione da parte di Sprea S.p.A. Per qualsiasi fine e a titolo gratuito, e comunque, a titolo di esempio, alla pubblicazione gratuita su qualsiasi supporto cartaceo e non, su qualsiasi pubblicaziwone (anche non della Sprea S.p.A.), in qualsiasi canale di vendita e Paese del mondo.
Il materiale inviato alla redazione non potrà essere restituito.


FABIO D'EMILIO

Ok, gli inglesi sono tutti un po' "fuori di testa" agli occhi di noi italiani. Abitudini molto diverse, tipo pranzare alla mattina presto, digiunare o quasi a mezzogiorno e la sera nutrirsi di birra rossa e patatine fritte all'aceto dopo un piatto di cavoli bolliti sconditi mangiato alle 18. O almeno questo accadeva parecchio tempo fa, quando l'Inghilterra era ancora un'isola molto autoreferenziale. Non che oggi non lo sia più, intendiamoci, ma è una posa un po' sciovinista che non regge di fronte alla realtà multiculturale e multietnica che ha cambiato totalmente il Paese (basti pensare che al 10 di Downing street risiede un tizio che si chiama Rishi Sunak...). Ebbene, in quella terra ai nostri occhi tanto strana sono nate grandi rivoluzioni, politiche, sociali e anche musicali. Tra queste ultime, quella che è stata battezzata *progressive* è di certo tra le più interessanti, perché ha preso il grande rock inglese dei tempi d'oro e lo ha arricchito di sonorità visionarie, idee tanto folli quanto bellissime e una fantasia senza pari. Se non fosse che è francese... bisognerebbe dire "chapeau".*

LE GRANDI GLORIE DEL

PROG INGLESE

MUUUU... SICA!

Sembra impossibile, a loro per primi, ma è una mucca a lanciare i Pink Floyd

DAI, DIMMI DI SÌ!

Per loro stessa ammissione erano "un gruppo di pazzi", ma senza gli Yes...

E RIMASERO IN TRE

Steve Hackett se ne va e per i Genesis sembra giunta la fine. E invece...

IL FLAUTO MAGICO

Un folletto impazzito danza sul palco e la magia dei Jethro Tull strega tutti

FOLLIE LUNARI

Una band che vive come una famiglia e partorisce un cammello spaziale!

GROSSI CALIBRI

La stazza fa paura ma poi i Gentle Giant tengono fede al loro nome

PROG GLORIE N. 2 - TRIMESTRALE - 12,90 €

9 772039 649529 30002

P. I. 01-08-2023 - AGOSTO/SETTEMBRE 2023